CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

MADRID 121
ENERO 1960

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPÁNICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo. ● Por su atención a las manifestaciones profundas de sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCIÓN, SECRETARÍA LITERARIA
Y ADMINISTRACIÓN

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.

Teléfono 24 87 91 *

Dirección......... Extensión 250
Secretaría......... — 249
Administración. — 221

MADRID

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Seis meses	100 pesetas.
Un año	190 —
Dos años	350 —
Cinco años	800 —
Ejemplar suelto	20 —

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Espíritu y cultura en el lenguaje, por Karl Vossler. Prólogo y traducción del Dr. Aurelio Fuentes Rojo. — Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1959. 17 × 22,5 cms. 252 págs. 100 pesetas.

Con prólogo del doctor Aurelio Fuentes Rojo, aparece este libro que viene a reforzar la posición del autor como lingüista y humanista de este gran hispanista alemán. Conservando siempre un sugestivo tono de ensayismo trascendental de altura, viene a realizar un gran servicio cultural, recogiéndose observaciones psicológicas acerca de la relación total del lenguaje con los escritores nacionales de los pueblos, con el espíritu religioso, etc. Versión muy cuidada y correcta, viene a llenar un vacío en el campo filológico y humanístico.

Itinerario argentino, por Martín del Río.—Ediciones Cultura Hispánica. Colección Hombres e Ideas. Madrid, 1958. 14 × 22 cms. 244 págs. 90 pesetas.

Fruto del creciente interés que despierta hoy en España todo lo argentino, aparece esta obra que sirve para presentar una osamenta de la Argentina como nación y como sociedad. No tan sólo como respaldo inexcusable para la comprensión de los acontecimientos que recubren en la actualidad este soporte, sino para percibir por debajo de ello la estructura auténtica que los produce como causa eficiente de lentísima variación, como producto de elaboración histórica. Libro escrito con amor y conocimiento, con precisión y honestidad intelectual admirables, sirve no sólo a los fines del mundo hispanoamericano que se desprenden de ser escrito por autor español sobre realidades argentinas, sino al puro conocimiento de unos fenómenos singulares en el ámbito universal.

Sobre Quevedo y otros clásicos, por Pedro Lira Urquieta.— Ediciones Cultura Hispánica. Colección Hombres e Ideas. Madrid, 1958. 14,5 × 21,5 cms. 50 pesetas.

Los estudios biográfico-críticos, que constituyen casi la totalidad del presente volumen, están hechos con cuidado y conocimiento de la más reciente bibliografía. Las observaciones críticas son casi generalmente acertadas y justas. El estilo es muy ceñido, con fuerte influencia de los clásicos y libre de americanismos. Desde el punto de vista estético, la expresión está muy conseguida, y poética sin barroquismo alguno. Por todas estas condiciones, por la importancia del autor y por premiar el esfuerzo que significa la creación de este libro sobre temas clásicos españoles, hecho con notables conocimiento, amor y gusto del idioma, se trata de un nuevo libro de indudable éxito.

Los buscadores de diamantes en la Guayana venezolana, por José Canellas Casals. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Varios. Madrid, 1958. 14,5 × 19 cms. 608 págs. 125 pesetas.

Bajo un estilo audaz y moderno, el autor, José Canellas Casals, recoge en este libro de memorias viajeras un aspecto francamente sugestivo, que muchos de sus capítulos se convierten en una lectura apasionante. Su autor, magnífico y fuerte observador, que en una prosa llena de nervio, de calor y de vida, nos fascina el oído y los ojos en la plástica narración de la existencia azarosa de los buscadores de diamantes. Busca también algo más que llegar al sentimiento interior del latir que lo meramente narrativo, y así nos habla de la vida patriarcal de las tribus indígenas, las variadas flora y fauna de la Guayana venezolana, el poderoso latido de los ríos gigantes y apenas explorados, la red de peligros que acechan a los hombres civilizados que se adentran en las grandes selvas que marginan al Orinoco, que riega las tierras que son como el moderno Eldorado de todos los europeos ávidos de ir a probar fortuna al otro lado del Océano. Escrito con una fina psicología, se llega con gran minuciosidad al elemento aborigen, convirtiéndolo en un trabajo apasionante para todos aquellos que gustan de libros que describen paisajes, pobladores y medios de vida de excepcional interés, como son los que el autor describe en su obra.

Problemas de la economía Iberoamericana, por Manuel Fuentes Irurozqui. — Ediciones Cultura Hispánica. Colección Hombres e Ideas. Madrid, 1959. 14 × 21 cms. 112 págs. 50 pesetas.

Fruto de la experiencia de una larga vida dedicada a los estudios económicos, no solamente en España, sino también en otros países de Europa y América, publica hoy Manuel Fuentes Irurozqui un nuevo ensayo sobre la economía iberoamericana. En él hace un análisis concreto y preciso para entrar al conocimiento de dicha economía en su momento actual, para pasar inmediatamente después a describir la geografía del continente americano y entrar, por último, con un orden lógico, al examen, investigación y estudio de la agricultura, minería, industria, comercio interior y tendencias del crecimiento económico, todo ello bajo una visión de conjunto y no tratándose cuestiones o problemas concretos.

Obra marcadamente científica y de estudio meditado, es la intención que cualquier curioso de la economía habrá de conocer antes de entrar al examen de los problemas concretos en todos los países del sur de Río Grande.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Espíritu y cultura en el lenguaje, por Karl Vossler. Prólogo y traducción del Dr. Aurelio Fuentes Rojo. — Ediciones Cultura Hispánica. Colección Historia y Geografía. Madrid, 1959. 17 × 22,5 cms. 252 págs. 100 pesetas.

Con prólogo del doctor Aurelio Fuentes Rojo, aparece este libro que viene a reforzar la posición del autor como lingüista y humanista de este gran hispanista alemán. Conservando siempre un sugestivo tono de ensayismo trascendental de altura, viene a realizar un gran servicio cultural, recogiéndose observaciones psicológicas acerca de la relación total del lenguaje con los escritores nacionales de los pueblos, con el espíritu religioso, etc. Versión muy cuidada y correcta, viene a llenar un vacío en el campo filológico y humanístico.

Itinerario argentino, por Martín del Río.—Ediciones Cultura Hispánica. Colección Hombres e Ideas. Madrid, 1958. 14 × 22 cms. 244 págs. 90 pesetas.

Fruto del creciente interés que despierta hoy en España todo lo argentino, aparece esta obra que sirve para presentar una osamenta de la Argentina como nación y como sociedad. No tan sólo como respaldo inexcusable para la comprensión de los acontecimientos que recubren en la actualidad este soporte, sino para percibir por debajo de ello la estructura auténtica que los produce como causa eficiente de lentísima variación, como producto de elaboración histórica. Libro escrito con amor y conocimiento, con precisión y honestidad intelectual admirables, sirve no sólo a los fines del mundo hispanoamericano que se desprenden de ser escrito por autor español sobre realidades argentinas, sino al puro conocimiento de unos fenómenos singulares en el ámbito universal.

Sobre Quevedo y otros clásicos, por Pedro Lira Urquieta.—Ediciones Cultura Hispánica. Colección Hombres e Ideas. Madrid, 1958. 14,5 × 21,5 cms. 50 pesetas.

Los estudios biográfico-críticos, que constituyen casi la totalidad del presente volumen, están hechos con cuidado y conocimiento de la más reciente bibliografía. Las observaciones críticas son casi generalmente acertadas y justas. El estilo es muy ceñido, con fuerte influencia de los clásicos y libre de americanismos. Desde el punto de vista estético, la expresión está muy conseguida, y poética sin barroquismo alguno. Por todas estas condiciones, por la importancia del autor y por premiar el esfuerzo que significa la creación de este libro sobre temas clásicos españoles, hecho con notables conocimiento, amor y gusto del idioma, se trata de un nuevo libro de indudable éxito.

Los buscadores de diamantes en la Guayana venezolana, por José Canellas Casals. Ediciones Cultura Hispánica. Colección Varios. Madrid, 1958. 14,5 × 19 cms. 608 págs. 125 pesetas.

Bajo un estilo audaz y moderno, el autor, José Canellas Casals, recoge en este libro de memorias viajeras un aspecto francamente sugestivo, que muchos de sus capítulos se convierten en una lectura apasionante. Su autor, magnífico y fuerte observador, que en una prosa llena de nervio, de calor y de vida, nos fascina el oído y los ojos en la plástica narración de la existencia azarosa de los buscadores de diamantes. Busca también algo más que llegar al sentimiento interior del latir que lo meramente narrativo, y así nos habla de la vida patriarcal de las tribus indígenas, las variadas flora y fauna de la Guayana venezolana, el poderoso latido de los ríos gigantes y apenas explorados, la red de peligros que acechan a los hombres civilizados que se adentran en las grandes selvas que marginan al Orinoco, que riega las tierras que son como el moderno Eldorado de todos los europeos ávidos de ir a probar fortuna al otro lado del Océano. Escrito con una fina psicología, se llega con gran minuciosidad al elemento aborigen, convirtiéndolo en un trabajo apasionante para todos aquellos que gustan de libros que describen paisajes, pobladores y medios de vida de excepcional interés, como son los que el autor describe en su obra.

Problemas de la economía Iberoamericana, por Manuel Fuentes Irurozqui. — Ediciones Cultura Hispánica. Colección Hombres e Ideas. Madrid, 1959. 14 × 21 cms. 112 págs. 50 pesetas.

Fruto de la experiencia de una larga vida dedicada a los estudios económicos, no solamente en España, sino también en otros países de Europa y América, publica hoy Manuel Fuentes Irurozqui un nuevo ensayo sobre la economía iberoamericana. En él hace un análisis concreto y preciso para entrar al conocimiento de dicha economía en su momento actual, para pasar inmediatamente después a describir la geografía del continente americano y entrar, por último, con un orden lógico, al examen, investigación y estudio de la agricultura, minería, industria, comercio interior y tendencias del crecimiento económico, todo ello bajo una visión de conjunto y no tratándose cuestiones o problemas concretos.

Obra marcadamente científica y de estudio meditado, es la intención que cualquier curioso de la economía habrá de conocer antes de entrar al examen de los problemas concretos en todos los países del sur de Río Grande.

Egloga trágica, de Gonzalo Zaldumbide. Prólogo de D. José María Pemán. — Ediciones Cultura Hispánica. Colección Ambos Mundos. Madrid, 1958. 15 × 21 cms. 80 pesetas.

El mejor comentario que se puede hacer de esta obra es la transcripción de las palabras del Excmo. Sr. D. Julio Casares, Secretario perpetuo de la Real Academia Española: "He leído la obra de un tirón; tanta ha sido la atracción que sus primeras páginas han causado en mi ánimo. La emocionada y poética interpretación de la naturaleza, el penetrante análisis psicológico de los personajes, la valentía arriesgada de las imágenes insólitas, todo ello a vueltas de hondas reflexiones filosóficas que invitan a la meditación, y escrito en un estilo personal, recio y viril, sin rebusca verbal ni amaneramiento, hacen de esta novela una magnífica obra de arte, llamada a ocupar un puesto de honor en el vasto panorama de la literatura hispánica."

Filipinas, país hispánico, por Blas Piñar López. Ediciones Cultura Hispánica. Colección "Varios". Madrid, 1957. 21 × 16 centímetros, 32 páginas.

En este breve pero interesante estudio se comenta la llamada "ley Cuenco", que ha aumentado la enseñanza del español en Filipinas en las diversas Facultades. Dicha ley, votada favorablemente en la Cámara y en el Senado, ha obtenido el refrendo del Presidente de la República, Carlos P. García, pese a la dura campaña que en contra se ha levantado en las islas.

El problema, pues, es ahora el siguiente: sobre el tagalo no hay duda: es el idioma nacional. Pero es necesaria otra lengua, una lengua de entendimiento, de valor internacional. ¿Español o inglés?

Blas Piñar propugna un amplio y ambicioso programa cultural, con la colaboración de Hispanoamérica, para reavivar el idioma castellano en las islas Filipinas.

OBRAS DE PROXIMA APARICION

La causa indígena americana en las Cortes de Cádiz, por Fray Cesáreo de Armellada.

Código Civil de Argentina. Estudio preliminar, del doctor José María Mustapich.

Nuevos rumbos de la enseñanza del español en los Estados Unidos, por Manuel Jato Macías.

El Tribunal del Consulado de Lima en la primera mitad del siglo XVII, de María Encarnación Rodríguez.

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista Mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M-3.875-1958

121

DIRECCION, ADMINISTRACIÓN
Y SECRETARÍA

Avda. de los Reyes Católicos.
Instituto de Cultura Hispánica.
Teléfono 24 87 91

M A D R I D

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos que se le envían espontáneamente. Su contenido puede reproducirse en su totalidad o en fragmentos, siempre que se indique la procedencia. La Dirección de la Revista no se identifica con las opiniones que los autores expresen en sus trabajos respectivos.

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. "Librería La Universitaria". Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—D. Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro,* Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia).—Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora Gral. de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (Rep. de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (Rep. Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador). — Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA).—Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avd. Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (Rep. El Salvador).—Don Manuel Peláez. P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas). — Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (Rep. Guatemala).—Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenango* (Rep. Guatemala).—Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).—PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado, núm. 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería "La Idea". Apartado Postal, 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México).—Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua).—Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Pl. de Arango, 3. *Panamá* (Rep. de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú).—Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza St. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico).—Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gereonstrasse, 25-29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (France).—Librairie Mollat. 15 rue Vital Carles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal).—Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (STH.). *Dublín* (Irlanda).

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

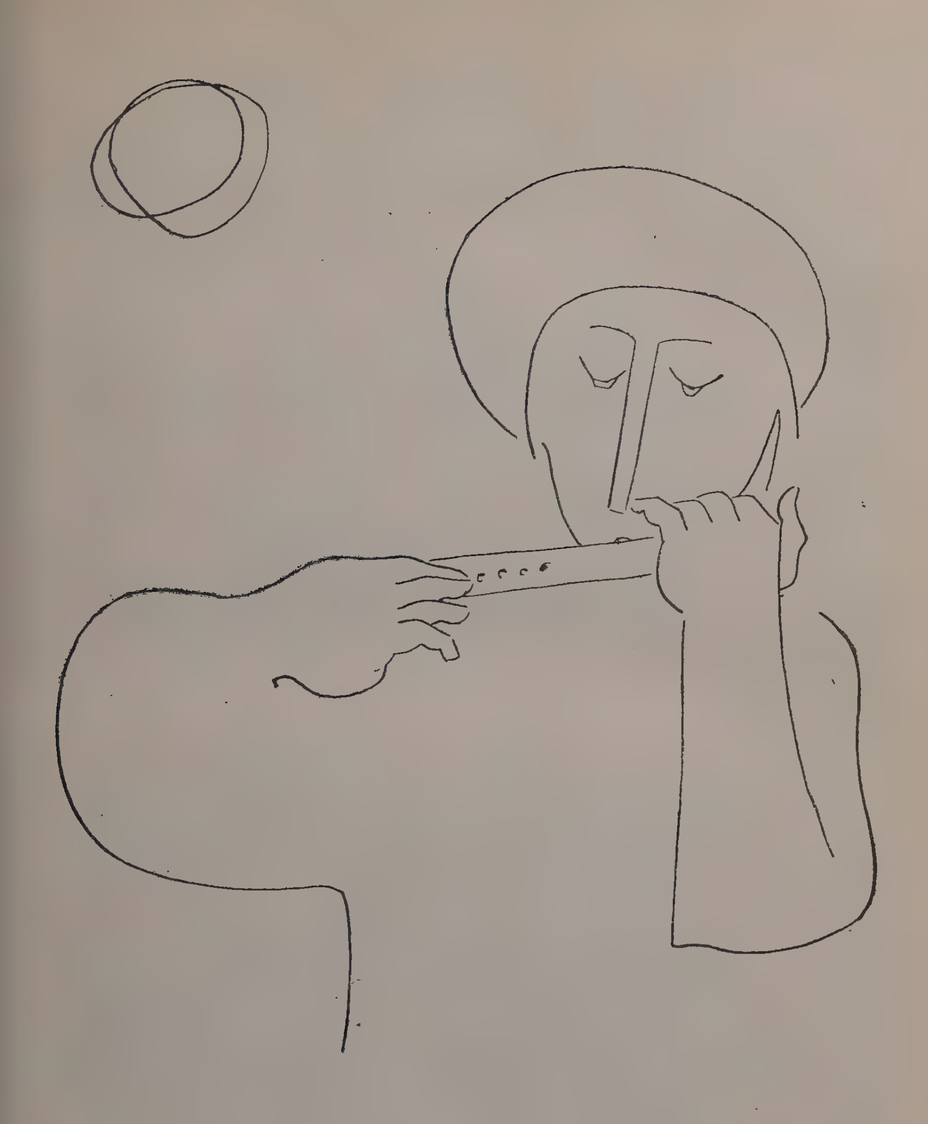
Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 248791

MADRID

Precio del ejemplar	20 pesetas.
Suscripción anual...	190 pesetas.

Gráficas VALERA, S. A.—Libertad, 20.—Teléfono 21-58-65.—Madrid.



Aurelio Calderón.

ORTEGA Y LA ARGENTINA

POR

ARTURO BERENGUER CARISOMO

1. Tres décadas.

Los dos ensayos *(La pampa, promesas* y *El hombre a la defensiva)* que, bajo el título común de *Intimidades,* cierran el tomo VII de *El Espectador,* de Ortega y Gasset, son los referidos concretamente a la Argentina, y llevan fecha de septiembre de 1929. Tres décadas han pasado desde que el ilustre filósofo español contemporáneo dedicara parte de su atención beligerante a las cosas de mi tierra. Apaciguada y ya casi olvidada la polvareda que a su tiempo hiciera levantar con violencia el siempre inquietante viento orteguiano, creo conviene repasar aquellas páginas, no tan vejatorias y ariscas como quisieron ver los extremados, ni tan exactas como pretendieron los devotos incondicionales. Ortega siempre punza seguro y hondo; por lo mismo, aunque duela, su aguijón es, como el del tábano socrático, noble y eficacísimo estímulo.

2. Un segundo viaje.

Desde temprano este segmento meridional del planeta preocupó al pensador de las *Meditaciones.* En las *Palabras a los suscriptores (Espectador,* tomo II) habla ya de su primer viaje a la Argentina: *Desde hace años* —dice— *sentía latir dentro de mí un afán hacia América, una como inquietud orientada, de índole pareja al nisus migratorio que empuja periódicamente las aves de Norte a Sur.* Considera sus actividades en este primer contacto: *muy inferiores a la sensibilidad y el entusiasmo del público argentino y uruguayo,* y, con orgullo cesáreo, declara: *Dentro del reducido círculo de atención a que mi obra aspira, puedo afirmar que buena parte de mis lectores están en Buenos Aires..., me es lícito decir, hinchando un tanto la voz: En las páginas de "El Espectador" no se pone el sol.*

Sin lugar a dudas, el primer viaje de Ortega a la Argentina fué para él una consagración, e injusto sería no señalar en seguida la honda huella que la presencia y magisterio del entonces joven profesor de Madrid dejó en nuestro pensamiento y nuestras letras. Tenía como un azorado presentimiento: las líneas iniciales del encantador ensayo sobre Azorín —escrito un mes antes de su arribo al

Plata— muestran una emocionada preocupación frente al enigma del nuevo paisaje que se abriría a su expectante inquietud: *Sobre todo la Pampa... ¿Qué será la Pampa?*

Ortega volvió en 1928 —agosto a diciembre— en un periplo que tuvo ya mucho de fasto mundano y de viso aristocrático. No iba a ser ya una revelación, sino el hombre esperado por determinados círculos muy restringidos y singulares. Casi para ellos venía.

El pensador manejó entonces los conceptos esenciales de *El tema de nuestro tiempo* en una Argentina plácida y ficticia situada al borde de una de sus crisis más profundas. La reforma universitaria de 1918 había desplazado al claustro que Ortega conociera doce años atrás, y una juventud más o menos dorada, oscilante entre los treinta y los cuarenta años, jugaba a la democracia sobre la base efímera de un grupo social reducido y desconectado de todo el resto vital argentino.

Ortega conoció la época de nuestro "intelectual satisfecho" por una conquista relativamente nueva de posiciones en los cargos expectables. La *generación de la reforma* galleaba en su euforia más agresiva y petulante. La conocí bien porque fueron mis maestros: un izquierdismo suave y dialéctico; un ya menesteroso saldo positivista, atrincherado en los médicos dedicados a la psicología, y un tímido "bergsonismo" en filosofía y posición "stamleriana" en lo jurídico se acomodaban sin violencia en el encuadre de un firme presupuesto estatal, pródiga y segura palestra que permitía a muchos ensayar desde ella, sin riesgo grave, la pirueta, teórica naturalmente, de la "posición antiburguesa".

La presidencia de 1922 a 1928, constitucionalmente impecable e históricamente inoperante, da el ejemplo político más acusado de aquella aristocracia democrática, tan desprovista de vitalidad cuanto vistosa de aparente firmeza en su fraudulento organismo exterior. El propio ensayista asistió, ese año de su segundo viaje, al vuelco electoral plebiscitario del "radicalismo irigoyenista", que una razonable ceguera —*no conozco suficientemente el pasado de esta República,* dice en *El hombre a la defensiva*— le impidió calar en todo su tremendo significado.

Quede, en consecuencia, bien establecido que, durante esos meses de 1928, Ortega vivió casi en exclusiva asimilación de aquella minoría externa y periférica tan necesitada de imponer a toda costa una valoración de su trascendencia e importancia, que estaba muy lejos de ser auténtica, de responder a una radical sinceridad.

3. Minorías selectas; mayorías descepadas.

Paradójicamente, a la falta de lo que podríamos llamar "rigor histórico" en las observaciones platenses de Ortega va unida una sagaz perspicacia en la descripción del ritmo exterior de "lo argentino". Lo que, en resumen, apuntaba era lo siguiente: predominio inesperado del Estado sobre lo social; actitud reservada del hombre complacido más que con él mismo con la *imagen* superior y embellecida que de él se había fabricado; en consecuencia, *narcisismo,* vale decir: actitud contemplativa de aquella imagen, lo cual restaba entrega, vocación para cualquier movimiento espontáneo; fondo inmanente de esta singular conducta: el carácter de *factoría* —de *emporio,* corrige en seguida para contemporizar— que, en la Argentina, se convertía todo quehacer en transitorio, fugaz, resbaladizo, supuesto que nada ni nadie estaba identificado con su posición.

El cuadro, en la sintomatología, era de una sobrecogedora exactitud, pero era un cuadro restricto y limitado; era el cuadro reducidísimo de aquellas minorías convividas por el maestro.

Para la formación histórica de "lo argentino" tales "élites" no representaron nunca la validez trágica y honda del ser profundo nacional. No eran, como supuso en la dedicatoria del ensayo sobre Azorín: *honor de un pueblo que es capaz de suscitar virtudes tales.* No. Han supuesto, en todo momento, exactamente lo contrario; un desarraigo, una superfetación, una ingerencia externa y como calzada al ámbito vivo de ese *pueblo,* tan ilusoriamente creído por Ortega.

No importa que tales grupos, en alguna ocasión, hayan, incluso, tomado actitudes populares y hasta revolucionarias; un timbre de falsa superioridad ponía automáticamente un distingo, un hiato infranqueable entre su reducto y el resto del vivir argentino. Nada significaba, precisamente durante los años de la segunda visita del ilustre filósofo, que la juvenil intelectualidad disconforme se dividiera caprichosamente en dos sectores de amable guerrilla: los adalides de una posición aristocrática y esotérica frente a los que defendían una bronca e hirsuta posición de "bolcheviquismo" casero. Entre ambos bandos no existía radical diferencia de sensibilidad ni aspiraciones; los dos respondían a una serie de motivaciones muy parecidas casi esencialmente idénticas: *narcisismo,* ansia de pronto renombre, guardia *a la defensiva* de cualquier irrupción que destruyera el endeble artilugio.

Este "argentino" fué el sorprendido por Ortega, recluso durante su permanencia en un círculo mágico de llamas aristocráticas y preciosistas que, como el ígneo de Brunhilda, sólo podía destruir la es-

pada de un Sigfrido virgen, selvático e invulnerable. Y este "argentino" sí era, por su misma desconexión irredenta, tal como Ortega lo vió con caudal mirada de águila.

Pero quedaba "el otro". Ortega no conoció la lactancia de un hombre argentino distinto, *selvático,* que contenía sus ansias tras de aquellas minorías excluyentes; no lo conoció, pero sí lo sospechó, aunque con prudente reticencia y sin dar con exactitud en el blanco: *¿Es esto* —pregunta— *una ilusión óptica que padece el viajero?* O *¿es por ventura el esquema de la situación que mueve hoy radicalmente la vida pública de aquel país, sobre todo que la va a mover en los próximos años? ¿No se está empezando a vivir un nuevo período de lucha entre el tipo de hombre propiamente argentino y el tipo de hombre abstracto que es el de la factoría, el hombre aún no argentinizado?*

La dialéctica de Ortega, es cierto, se dirige a otra cosa: lo despista su paralelo Argentina-Roma, y es extraño que quien ya llevaba en cartera su aleccionador ensayo de *La rebelión de las masas* no aplicara esa teoría para inquirir la realidad, no del hombre *aún no argentinizado,* sino del "auténtico argentino", todavía no potenciado como ingrediente necesario e impostergable de la verdadera naturaleza ríoplatense.

Esa contumaz e irremediable suspicacia de Ortega y Gasset para con toda "mayoría" le obturó la visión de un mundo poderoso y subterráneo que, en la Argentina de hace treinta años, ya tenía formada, sin concreción pero con virtual autenticidad, una conciencia y un destino.

No se crea hablo únicamente de una masa informe con simples y elementales aspiraciones económicas; ése era un factor muy singular, pero no el determinante; el fenómeno inmigratorio, que Ortega ciertamente no desconoce ni olvida, había dado ya una promoción, conjuntamente con la mestiza, de fuerte tonalidad "argentina", y esa generación nueva, descepada, sin articulación posible con el restringido sector minoritario —donde infiltrarse costaba generalmente sumisión y acatamiento sin condiciones— acaudalaba valores intactos de alto signo y procedía ya con una peligrosa animosidad combativa. Marchaba adelante con un recio ideal de nacionalidad, de incontenible empuje revolucionario.

Quizá el drama más hondo que hoy viva la Argentina es que toda una generación —la mía— se ha consumido en el entrecruce de esa agonía: la de la caída irremediable de los hombres *narcisos,* en el fondo herederos y, cuando no, imitadores de la vieja aristocracia europeizada, y la irrupción de los que vinieron, sin prejuicios, a arrugar el cuello planchado y el gesto hierático de los "pontífices". Cogidos entre ambos extremos hemos agotado nuestras fuerzas entre la adoración ju-

venil del "pontificado" —al fin y al cabo fueron nuestros maestros— y el miedo invencible a todos los cambios demasiado radicales.

4. El joven argentino o la generación del fútbol.

En la *Carta a un joven argentino que estudia filosofía*, escrita entre su primero y segundo viaje, en 1924 (*Espectador*, tomo IV), Ortega, en la parte medular de sus consejos, propone sencillamente menos erudición y más deporte: *Un profundo instinto* —dice— *hace entrever a nuestras viejas naciones que necesitan, después de una etapa de triste trabajo, dominada por la idiosincrasia del burgués y del obrero, una etapa de puerilidad y juventud.*

Probablemente, el recuerdo de aquella generación del mil novecientos, continuadores sin fractura de nuestros hombres engreídos y utilitaristas del ochenta —que conociera en su viaje de 1916— le llevara a esa tajante proposición, si, a incrementarla, no contribuía, por una parte, cierta *pedantería* que observaba en la literatura argentina de entonces —*demasiado énfasis y poca precisión,* anota concretamente— y, por otra, la misma dirección de su pensamiento por aquellas fechas; no se olvide que en el mismo tomo van incursos, entre otros ensayos, *Elogio del "Murciélago", Pepe Tudela vuelve a la mesta* y *No ser hombre ejemplar.*

Una palabra sintomática se nos ha escapado: *pedantería.* En *El hombre a la defensiva* realiza Ortega un prodigio de ejercicio verbal a fin de escamotear dos rasgos de "lo argentino" que le vuelven insistentes a la pluma: *pedantería* y *egoísmo.* A pesar del esfuerzo, los dos hechos quedan connotados en forma patente e irremediable. La observación era agudísima, pero volvemos —no hay modo de eludirlo— al tema del parágrafo anterior: eran las notas ostensibles, agresivas, dominantes de aquellas minorías intelectuales.

Entretanto, la *masa* argentina —ya hemos puntualizado sus límites y sentido— se volcó apasionadamente al deporte. Extraña que Ortega pasara por alto —en su ensayo de 1929— esta singular y evidente adecuación a sus consejos de 1924. Prueba de cómo le obturó su visión el reducido horizonte que tuvo a su alcance.

El "fútbol" ha sido durante casi veinte años el hecho más relevante de lo que el propio ensayista hubiera podido llamar nuestro *programa de diversiones:* el sol, el grito, la rivalidad estimularon cierto imperativo de desaprensión, de entrega a ese entusiasmo vital, sin autodefensa, que Ortega descubriera tan celosamente cuidado y vigilado por el "argentino" —ya sabemos en qué minoría— de 1928.

La "generación del fútbol" —la nuestra— se vió, pues, lanzada a

una conducta de juvenil desenfado muy contraria a su precedente, señalada por un índice triste y sombrío —tan artificial como toda ella— de preocupaciones *intelectuales.*

Nuestros maestros, con gesto compungido y solemne, nos compelían a la abominación de aquel entusiasmo; recomendaban la austeridad de los gabinetes, y muchos —sobre todo la pseudo-intelectualidad burguesa— caían en el tópico de la *barbarie.*

Pero el hecho estaba ahí, con toda la brutal presión de lo ineludible. Se removía algo definitivo; el argentino iba a sufrir un cambio esencial en su estructura. Lo que no se encontraba era el esquema, la técnica para dar forma coherente a la destrucción del "pontificado" hierático. No es fácil sustituir la *defensiva* cautelosa de los mandarines por la *ofensiva* en masa con todos sus alegres y dramáticos riesgos.

5. Tres fechas dinámicas.

Dos años después de la visita del maestro, y a los pocos meses de estar en manos argentinas *El hombre a la defensiva,* se produjo la revolución de 1930. Fué un movimiento, en su dinámica, de hombres nuevos, bien pronto escamoteado por los empresarios de nuestra enmohecida oligarquía ganadera. Se dió un salto mortal, pero hacia atrás. La retracción pretendió rehabilitar, reacuñar la dinámica ya preterida de los viejos sistemas minoritarios, y derivó en el tradicional efugio de las revoluciones hispanoamericanas: invocar la restauración democrática mediante una hipertrofia desmesurada de los poderes estatales.

Los jóvenes, los *nacionalistas* de entonces, motores ocultos de 1930, creyeron de buena fe haber tropezado con un ideal higiénicamente renovador; pero, en el fondo, se insumieron en la patriarcal aristocracia dirigente, única forma concebible de interpretar hasta ese momento "lo argentino". Pronto veremos cómo ese gigantismo del Estado, que Ortega había sorprendido con tanta claridad, no es, o no era, otra cosa sino la expresión irreemplazable de aquella estructura minoritaria, y hasta ese momento, inamovible.

Por primera vez en la historia argentina, el sismo revolucionario —nuestro surtido *stock* de revoluciones sólo había ofrecido hasta entonces la doble sustancia de lo político o lo económico— repercutía en la esfera de lo social: una generación nueva se encontró, de pronto, y por encima de sus esperanzas, *fagocitada* por el organismo de los hombres *a la defensiva.* No importaba que en ese organismo hubiera adictos o enemigos del hecho histórico de 1930; lo esencial era que unos y otros —demócratas o "legionarios" (1)— habían frenado la posible

(1) Así se denominó un grupo beligerante de la revolución del treinta; mi-

eclosión de la "otra Argentina", la que Ortega presintió sin dar con su verdadera naturaleza.

Trece años duró la ficción, pero era ya una ficción incapaz de sostener siquiera la paz varsoviana de la década anterior. El filósofo español pudo, quizá, comprobar en su tercera y más larga estancia en la Argentina —aproximadamente fué de 1937 a 1940— cómo aquellos *hombres a la defensiva,* tan orgullosos y ariscos en 1928, habían perdido volumen, y cómo la "minoría" de sus triunfales experiencias anteriores había debilitado su gravitación. La misma presencia del maestro cuando, quizá, pudo ser más aprovechada, pasó hasta deliberadamente inadvertida, y no es que los "chauvinistas" quisieran cobrarse las muy problemáticas ofensas de *el hombre a la defensiva;* no, eso sería no conocernos; era que la "circunstancia" —palabra tan clave en la filosofía orteguiana— ya no se determinaba por el equipo mundano, cerrado y pulcramente selecto, convivido en viajes anteriores. El ámbito humano se iba abriendo sobre dimensiones incalculables, y en él ya no resonaba la voz esperada y confidente; se necesitaba el grito broncíneo de la calle, de la cancha (2).

No juzgo ahora si este grito, si la necesidad de este grito, fué buena o mala; no sé si fué perjudicial o benéfica, pero *fué,* mejor dicho, *es.* En 1943 concretó brutalmente su resonancia, y dos años después la dejó establecida, materializada en un episodio de acusados perfiles revolucionarios; ahora sí: honradamente revolucionarios.

Todo lo vivido desde entonces en mi país es lo inexorable en cualquier comunidad donde se opera un cambio definitivo de signo histórico: avances y naturales retrocesos; pero lo sustantivo, lo vital es, desde hace una década larga, el juego, el ajuste esperado y el desajuste imprevisto de las dos fuerzas que en todo mecanismo humano renovado y virgen deben ponerse necesariamente de acuerdo: el fondo y su técnica. Cuando, después de los hechos de 1943 y 1945, se empleaba el "slogan" político de la *nueva Argentina,* no se estaba muy lejos de enunciar una verdad trascendente: lo *nuevo* era el desjarretamiento, el final de los hombres *a la defensiva,* y era la irrupción de una juventud beligerante, escandalosa, con ese margen de puerilidad y deporte, reclamado por Ortega veinte años atrás, rebalsando todos los esquemas vigentes hasta ese momento.

---

mesis de las "legiones fascistas", entonces único modelo posible de las estructuras políticas totalitarias.

(2) La posición equívoca y desconcertada de Ortega en este último viaje a la Argentina queda patente en el volumen: *Meditación del pueblo joven* ("Revista de Occidente". Ed. Emecé, Bs. Aires, 1958), páginas inéditas del filósofo sobre temas criollos, en las que, a cada paso, es fácil subrayar el tono de irritación, y la porfiada y continua autodefensa que, para centrarse, hace el maestro de sus aptitudes, méritos y sinceridad.

Un sinceramiento tan rotundo y teóricamente imprevisible —los temas lanzados entonces a la conciencia argentina despistaron y confundieron a los jerarcas más vigilantes del "pontificado"— llevó a una carrera vertiginosa de experiencias ya triunfantes, ya frustradas. Fué necesario desechar muchos métodos y cambiar frecuentemente de técnica; pero lo necesario, lo sustantivamente histórico, ha sido y es que el proyectil arrojado entonces aún no ha cumplido su larga parábola. Por lo pronto, ha bombardeado en el "argentino" —las reacciones políticas contingentes no invalidan la ya disparada trayectoria— aquella vieja actitud descubierta y disecada por Ortega: el *narcisismo* complacido en la imagen que los hombres *a la defensiva* se habían formado, durante las horas doradas, de una Argentina tan artificialmente segura de sí misma. Exagerando un poco quizá, podríamos sintetizar diciendo que mi país sólo lleva quince años de convulso y auténtico siglo XX.

6. Egipto y la idea del Estado.

La ya superada minoría jerárquica *a la defensiva* se apoyaba, como hemos dicho, en un Estado ostensiblemente perfilado. Es lo primero que llama la atención de Ortega en su ensayo de 1929. Durante mucho tiempo, prácticamente durante todo nuestro proceso histórico, nuestra ecuación política ha sido un "despotismo ilustrado" lleno de contumacia, claudicaciones y falsos relumbres al amparo de una organización ejecutiva de poderes muy fuertes, recubierta por una solemne y siempre vejada apariencia democrática.

Sorprende que Ortega no aplicara a su interpretación del fenómeno argentino aquellas agudas notas escritas en 1925 (insertas luego en el tomo VIII y último de *El Espectador)* en torno a la cultura egipcia. Partiendo del *destino agrícola* del pueblo del Nilo, apunta observaciones que bastará transcribir en cifra para descubrir una impresionante similitud con formas radicales de la vida argentina: *El fondo del alma egipcia, su estrato más hondo encargado de soportar el resto, está, pues, constituído por el alma del labriego... Puede decirse que el egipcio, a diferencia de casi todos los demás hombres, se siente nativamente miembro de un Estado. Su ser privado no es previo y distinto de su ser político. La vida es casi exclusivamente oficial. Cada cual es lo que es como pieza de la máquina pública. Sobre la masa agrícola se eleva la masa de los empleados... Funcionarismo, burocracia..., síntomas de individualidad ausente.* Es casi lo mismo: la preeminencia de nuestra economía campesina —durante siglos única fuente de recursos— condicionó al *gaucho* —como el *fellah* psicológicamente desvalido, sin noción de "personalidad" ni "familia", se entiende coherente y enérgi-

ca— dentro de un mundo burocrático que, al absorberlo, le dió un extrínseco y aparente encuadre de organización social. El hecho repetido formó una conducta, y durante largos años el argentino sólo se encontró cómodo y seguro si lograba insertarse como una pieza más del hipertrofiado engranaje oficial. Incluso profesionales, artistas, escritores, satisfacían sus necesidades, lo hemos dicho, en el pródigo e inagotable venero del presupuesto (3).

Sobre el plano más alto de ese cuerpo estatal, la "minoría dirigente", a la vez campesina, burocrática y gobernante, ejercía su manso patriarcado sobre una masa informe y desarticulada, carne de cañón para "puestos vacantes" y maniobras electoreras pseudodemocráticas. La verdad es que los otros quehaceres del espíritu —arte, ciencia, pedagogía, periodismo, etc.— vivían sólo como adherencias y sucedáneos de aquel cerrado y compacto grupo terrateniente agrícola-ganadero; recibían por ósmosis sus influjos de comandancia y manutención. Por eso las crisis económicas, casi siempre cosechas fracasadas o mortandad vacuna, que tanto extrañaron a Ortega —*La influencia* —dice— *que en la vida entera de la Argentina, en lo moral y aun en lo sentimental, adquieren las crisis económicas sería inconcebible en una nación europea*—, esas crisis, decíamos, conmovían de arriba a abajo toda la estructura del país, porque, en esencia, conmovían su casi única posibilidad vital autónoma: a la clase terrateniente, constituída en empresaria y sostén de todo el resto masivo del país.

¡Ah! No, no es por orgullo, por reflejo de su *narcisismo,* que la Argentina haya promovido un Estado de magnitud tan poderosa. Cuando Ortega pregunta: "*¿En cuál revuelta de su camino histórico se produjo esta voluntad de "nación superior"?,* reflejada en la omnipresencia estatal, podría contestársele sin mucho riesgo que desde la llegada de los primeros colonos, en el sentido económico del vocablo, afincados en la pampa agraria o ganadera. No hay paralelo posible con el supuesto orteguiano del "estatismo alemán". Lo que surgió de un fenómeno aristocrático-guerrero, y hasta de una dialéctica especulativa —Hegel—, no tiene similitud alguna con un hecho nacido casi de la geografía económica de mi país.

Ciertamente, la Argentina ostenta una sólida organización guerrera y policíaca apenas recubierta por una precaria película civil, como ha dicho muy bien Martínez Estrada; pero el dominio práctico y evidente de esta inmensa fuerza no surge como una natural consecuencia

(3) Es muy curioso señalar una novela humorística de nuestro genial y llorado Arturo Cancela: *Historia funambulesca del profesor Landormy* (Espasa-Calpe. Argentina. Bs. Aires, 1944) —aguda pintura del medio porteño hacia 1925— en la que el fino escritor establece un notable paralelo entre la sensibilidad del argentino y el egipcio sobre el tema de la muerte.

de nuestra filosofía nacional, sino como un férreo círculo externo creado por el estamento agrario terrateniente para acotar y disciplinar el cuerpo enorme e incoherente de lo social. De ahí que, por una u otra circunstancia, la clase guerrera haya debido actuar como un factor eminente y siempre decisivo, no en lo profundo del ser argentino, sino en sus eventuales contingencias políticas. Ha sido, quizá con demasiada frecuencia, casi el único medio operante de todas nuestras mutaciones estatales.

Uno de los grandes acontecimientos de estos últimos quince años, mucho más revolucionario de lo que generalmente se cree, fué el asestar un golpe decisivo a ese tipo del Estado-campesino. Virar bruscamente suele acarrear malestar y desorientación.

El nuevo sesgo implicaba necesariamente una auténtica validación de la vida civil y una correlativa necesidad de promover la exaltación del individuo destrabándolo del absorbente engranaje terrateniente y burocrático. Y ése ha sido, quizá, el error más funesto de nuestra dramática vida en la última década. Resulta muy difícil romper una conducta tan entrañada como tiene en la Argentina el poder casi absoluto del Estado-campesino. De ahí que las nuevas estructuras —la organización sindical ha sido una de las más ostensibles y gallardas— no se libraran a la singularidad independiente que, naturalmente, les correspondía, sino que fueran encuadradas con inusitado vigor en los tradicionales esquemas oficiales.

Cierto es también que toda revolución —y la nuestra tenía caracteres muy acusados— necesita esa primera etapa disciplinaria. Esto podría ser una disculpa, pero nunca un sistema. Por eso una de las grandes empresas que esperan al "argentino" de los años venideros será una recuperación de su potencia individual al servicio del nuevo programa impuesto desde hace cinco lustros. Lo "nuevo", política y socialmente, es ya inexorable, y la historia es irreversible. Mas el porvenir reclama con urgencia salir de la "cuenca del Nilo" y apresurar el desmonte del hieratismo egipcíaco en la magnitud del Estado y en el *narcisismo* de los "pontífices". Ambas tareas son las que, en el fondo, nos indicaban las observaciones de Ortega y Gasset.

7. Ataque y contraataque.

Las páginas de *El hombre a la defensiva,* donde Ortega pretendía *guardar la equidistancia entre el halago y el vejamen,* provocaron, como era natural, una violenta reacción. No se fué, en realidad, al fondo mismo de la cuestión. Nuestro *patriotismo* está hecho de materia muy

singular y delicada, porque debe suplir con una susceptibilidad muy exquisita el ancho y hondo soporte histórico de que disfrutan los pueblos de Europa, y debe cohonestar de algún modo el desconcertante aluvión de los pueblos inmigrados. Quizá en pocas nacionalidades del mundo se cumpla con tanto rigor aquello de que la sangre puede decir, pero le repugna oír. De ahí el encono con que, en algunos sectores, fueron recibidos los meditados palmetazos del maestro. Incluso se habló, con soberana inepcia, de ingratitud.

Ortega contestó con las breves páginas de *Por qué he escrito "El hombre a la defensiva"*. Se debe confesar que su salida fué más ingeniosa que convincente, y, en cierta medida, contribuyó a ensanchar la grieta abierta entre el joven visitante de 1916 y sus admiradores del Plata. En síntesis, venía a decir que si la Argentina, en alguna proporción, había contribuído a formarlo —galante recuerdo a su primer viaje consagratorio—, él se había creído en la obligación de contribuir, por su parte, a la formación del argentino. Por eso eran sus palabras severas, pero nunca agraviantes.

Volvía, sin quererlo, a su planteo restringido. La admiración, antipática de suyo, como lo es por naturaleza toda actitud magisteril, dejaba indiferente a esa inmensa porción del "argentino" auténtico que Ortega apenas había sospechado. Iba dirigida a una minoría que, por su mismo orgullo *a la defensiva,* no podía aceptarla sino con escándalo y repulsa. Ortega *contribuía a formar* un minúsculo sector "argentino" en trance de agonía.

Además, si el diagnóstico era de una rigurosa exactitud, no se ofrecía la correspondiente terapéutica. El pensador español, como hemos dicho, no quiso librar a la "masa" —ya potenciada en su agudo ensayo del mismo año— de la tarea de arrollar con su fuerza demoledora esas *minorías* a las que, en el fondo de su corazón, guardaba tanto cariño y le avivaban tan gratos y soñadores recuerdos juveniles. En la segunda nota de estos apuntes ya dijimos cuál fué su actitud durante su última estada en la Argentina.

Una vez más quiso lanzarse al fondo de esos hombres con los que había convivido, y tropezó, ya en la superficie, sobre la dura sustancia de una falta radical de autenticidad.

Los nuevos tiempos hubieran abierto en su perspectiva un inquietante horizonte que, sin duda, habrían dado un vuelco a sus meditaciones. En realidad, ya el juicio de Ortega sobre la Argentina es un juicio sin posible o, por lo menos, con muy menguada vigencia de actualidad.

Y eso era lo que nos proponíamos: enfocar el ensayo ríoplatense

del gran pensador con la luz fulgurante y dramática de estos últimos treinta años, tan agitados, diversos y profundos, vividos por esta Argentina amada del maestro, y a la cual, más por vía indirecta que directa, contribuyó a formar con la gracia de su pensamiento y el fascinante poder de su prosa.

Arturo Berenguer Carisomo.
Isidro Labrador, 451.
MARTÍNEZ (Prov. de Buenos Aires).

ROMANCES Y CANCIONES

POR

LEOPOLDO PANERO

LECCION DE ALAS

"Escrito está en mi alma vuestro gesto."

GARCILASO

Mi corazón empuja, mueve
de sitio hasta la calle,
y se equivoca en las esquinas con pájaros,
donde te esperaban,
¡qué impacientes!,
mis ojos.

Te elegía de nuevo.
Te esperaba allí siempre,
en la calle sorprendida de lilas,
y húmeda de repente en la noche,
mientras la fría tierra despuntaba.

... Seguía por tu alma hasta olerla,
paseaba vagamente en tus ojos,
y el confín de las lilas en marzo,
velándote,
velándome,
es todo lo que, en mí, sigue tuyo.
Las palabras,
no las recuerdo.

A veces,
pienso que nada hablamos.
Pienso que las palabras no eran
palabras nuestras,
sino alas,
y que nuestra piel las oía.

FUGADO PERFIL

"¿Cómo era, Dios mío, cómo era?"

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ.

¡Libertad del aire,
fugado perfil
de la primavera:
tu rostro era así!

¡Grabada memoria,
corteza infantil
con tus iniciales
de olmo de jardín!

... Suenan las campanas
(aún suenan en mí)
de la tarde aquélla
que más yo viví.

La mies en los surcos,
la torre en lo añil,
¡cómo los vencejos
vuelven a latir!

Cruzaban las nubes,
la mano te así,
y dentro del pecho
todo bendecí.

¡Respirado aliento.
labios que bebí,
cabellera suelta,
ráfaga de abril!

Como aire rasgado
por fino neblí
torna, al puño, el tiempo
que tuve y perdí.

... Charlan las campanas,
y como la oí,
tu primer palabra
vuelven a decir.

... Hablan las campanas:
pero una entre mil,
cristal no tañido,
se parece a ti.

¡Libertad del aire,
dime dónde, di,
suenan las campanas
que es ventura oír!...

PREGUNTO POR TU MANO

Cuando la primavera juega en la mies que canta,
y el álamo dibuja su primera hoja viva,
pregunto por tu mano cogida, donde tanta
libertad, tanto viento, tanta onda fugitiva

nos llevaba; y pregunto lo oscuro en tu garganta,
la risa, aquella onda dentro de ti cautiva,
los párpados, los ojos con humedad de planta,
y la suelta cabeza, y el suelto azul de arriba.

... Cuando el trigal dibuja su simiente temprana,
y en el surco apagado la ola escondida apunta,
y la noche de marzo se iguala a la mañana,

y un ala en la mejilla todas las alas junta,
ya nada muerto queda de mi pasión humana:
ya todo se ha deshecho, pero no mi pregunta.

COMARCA

"¡Mejillas sonrosadas por el frío,
de Astorga, de Zamora, de León!"
VALLE INCLÁN.

A José Vela Zanetti.

... Como en medio de la plaza de un pueblo
se enciende en los balcones la noche,
(cuando el mercado semanal se levanta

y la comarca se tiende al que retorna),
vago de pronto solo,
y huyendo de mí mismo, me encuentro:
doy vueltas que a otras tardes me llevan,
insisto en el vacío como en el cuero de un tambor,
y si hoy charlo, de pasada, con alguien,
sólo cuento las estrellas que bajan,
que lentamente bajan,
que tornan, una a una,
como los bueyes con su vaho,
como la gente que marcha a su espesor
por el mismo camino que ha traído de mañana.

¡Confiada llovizna,
zapatos tiesos de intemperie,
cabalgaduras de los martes de invierno,
comarca de apagadas campanas!

Sin niños,
vacilan los tiovivos helados;
la hora
toma más realidad en lo oscuro,
y las estrellas se precipitan y tiemblan
en toda la extensión de la plaza.

INTERNADO
(San Sebastián)

A Torcuato Luca de Tena.

... Parece todo real, que abrir la puerta
es suave: las montañas, el rompeolas
delgado, el corazón bogando a solas,
dormido hacia la mar, sobre cubierta.

Ya el sueño invade el cuerpo. Ya está abierta
la gran ventura de ir sobre las olas:
el sueño, oído pegado a caracolas;
el alma, insomne siempre o mal despierta.

Contra el vago espesor de las paredes,
movidas por un soplo de montañas,
¡qué rebelde internado el del interno!

... Parece que es verdad, pero no puedes,
no puedes despertar, y sólo arañas
la matinal ventura de lo eterno.

COPLA DE LA PALABRA LENTA

Mi corazón no está muerto,
sino cantando,
lejos,
a la santa sombra
de un encinar, en los campos.

No muerto,
sino luchando
diariamente con la vida,
desnuda, hermano.

Lejos,
despacio,
jornalero de la muerte
—¡tan niño, aprendiz de anciano!—,
desde la tierra que piso
viene la copla a mis labios:
... ¡ni calla el que está en silencio
ni es toda palabra canto!

NUEVAS RIMAS DEL GUADARRAMA

I

Joaquina, la entrevista,
la dulcemente fija en la nieve,
la movida sin huesos,
la que toma mi mano para hacerla más real,
la que decía con sus grandes ojos
las alas de una sola palabra.

Celeste rima,
suelta ahora
de un corazón envejecido,
de un arroyo gastado y oscuro:
¡qué realidad,
qué real tu nombre,
llamarte por tu nombre delgado,
fino,
de alondra seca,
arrebatándolo a la escarcha,
a la luz,
a las piedras fragantes,
a los golpeados barrancos,
del alto Guadarrama vivido!

y 2

... Se detiene en el aire,
toma en la espuma pie,
¡la garza entre los juncos,
cómo se ve!...

VILLANCICO DE LA NAVIDAD ERRANTE

Para Alberto F. Mezquita en su casa de allí.

¡Malecón de La Habana,
largo de tarde,
mojado de pañuelos
y de cristales!

El corazón pequeño
pasea la calle,
empujada de espuma,
sola, sin nadie.

El corazón ¡qué niño!
La luz, ¡qué grande!
¡Qué movido pesebre
cielos y mares!

No se oye más que el soplo
del alma: ¡salve!;
no se oye más que el roce
de los pañales.

¡Malecón de La Habana,
como yo errante
cuando mi pensamiento
lo mueve el aire!

ALDEANA DE EXTREMADURA,

pintada por Ortega Muñoz.

Su intimidad da rostro al alma,
y en la apretada mies del pecho,
la cabeza doblada rinde
como si rezara en silencio.

¿Vuelve, besada, de la tarde?
¿Termina de cantar, y el eco
de su apagada lejanía
es el que oímos en el lienzo?

¡Cántaro lleno de aguas claras
—Guadalupe, Asunción, Remedios—,
que torna a pie desde la fuente
cuando huele a luna el sendero!

Sombra, caricia del espíritu;
volumen, placidez, sosiego.
¡Cántaro rico de olivares,
puesta la mirada en el suelo!

¡Barro tocado de inocencia
bajo el ocre corpiño negro
que oprime en blancura profunda
y en tibia castidad sus senos!

A JUAN RUIZ PEÑA,

POR SU LIBRO "CUADERNOS DE UN SOLITARIO"

Suena a hierro el agua fría,
y al pie de Pancorbo, el llano
se ondula en húmedo soplo
de primavera, que al árbol
vuelve con todas sus ramas,
y a la hierba con sus tallos,
desde la luz a la sombra,
desde lo verde a lo blanco.

Burgos, con el viento en torno,
sus ondas mira jugando
contra los juncos vencidos
que le acompañan despacio,
como el que va de paseo
habla o se queda callado,
soñando versos que a él vuelven
de la tierra o de los pájaros.

¡Como el que va de paseo
toma a un niño de la mano,
o sueña, Juan, que lo toma
aunque vaya solo andando,
mi corazón, vagamente,
sigue el agua, mira el campo,
habla con la tarde trémula
y apaga en ella sus pasos!

... Suena a hierro el agua fría,
y áspera crin de caballo
el suelto cierzo parece
sobre la sombra del páramo,
mientras, desnudo en las ondas,
tu corazón solitario
—que ahora conmigo pasea—,
calla o sueña, y no tus labios
sino tu silencio escucho:
no tu voz, sino tu canto.

... ¡Como la espiga dibuja
la brisa, y el agua el vaso,
tu canto, donde está un niño,
y en ti nosotros estamos!...

REZAR SIN VER

Rezar sin ver consiste en sólo amarte:
poner sobre la almohada el oído eterno,
como en blando plumón de hueco tierno,
mientras la muda voz del labio parte.

Rezar, y con el alma acariciarte,
desnuda más que el cuerpo, allá en invierno,
cuando arrimado al sol que brota interno
me ciego en él para mejor mirarte.

Rezarte a ti, consiste en esa mano
desnudada, que toca tu mejilla
poniendo sólo amor en lo que toca:

consiste en dar al cielo tacto humano,
abrigo al corazón que en sueños brilla,
y esta canción a mi sellada boca.

LETRILLA APASIONADA

Como la laguna
si se mueve el pie
responde temblando
toda ella a la vez,
tu sola presencia,
¡con qué sencillez
se dice en tu risa!
¡Qué real tu alma es!
¡Qué clara laguna!
¡Qué vago nivel
de movidas alas
al atardecer!...

Toda la hermosura
que en la luz se ve,
que se oye en el agua,
que cruza a través
de la primavera,
que es posible oler
con el pensamiento,
que está donde estés
tú ¡con qué pureza
la encierra tu piel!

Todos los arroyos
de mayor niñez,
suenan en tu pecho,
se les ve correr
empujando espuma
por la alada sien,
derribando alondras
al amanecer,
pegando tus huesos
a su limpidez.

¡Abreviado mundo,
retirada mies,
soplo con rocío
que se palpa en el
límite del alma,
navegada sed,
donde la presencia
del romero es miel,
donde la hermosura,
más que desnudez,
es infancia junta,
manantial, mujer!

Toma mi palabra.
Yo te velaré,
tendido a tu lado,
hoy, mañana, ayer.
¡Qué fresco el destino
si muere tan fiel!
¡Qué fina la rosa
para envejecer!

Toma mi palabra,
¡la hermosura es fe
que en mi pecho tengo,
que en tus ojos sé!
¡Duérmete en mi carne
para florecer,
duérmete en mi alma,
duerme, duérmete!

CAMINOS DEL VERANO

... ¡Tumbado en una vaga
lejanía, estar solo
en la hierba de un prado
movido por su soplo!

Estar solo, y oírte
vagamente. ¡Qué gozo
tan parecido al agua
que entre las ramas oigo!

Sentado en una piedra,
¡qué unión se ve en lo hondo!
¡Qué bien se va descalzo
siguiendo a los arroyos!

¡Qué relación tan fina
la sombra con el chopo,
la espuma con el junco,
los ojos con los ojos!

El alma con el alma,
la paz con el reposo,
caminos del verano
¡qué alegre y claro es todo!

¡Qué placidez errante
la oveja con el polvo,
los pies con el sendero,
las alas con el rostro!

... ¡Caminos entre mieses
calladas al retorno!
¡Qué cerca todavía
cuando tu mano tomo!

ROMANCE DE GUADALAJARA

A Ramón de Garciasol.

Brihuega, de vivas aguas;
Atienza, de piedras muertas;
Hita, pegada a su sombra:
de infancia y luna, Sigüenza.

Jadraque, bajo las águilas;
Cifuentes, mieses y leguas;
Auñón, colgado entre torres;
Sacedón, mojón de Cuenca.

... Arroyos y chirimías
moriscas ¡qué lejos suenan!
Pastrana, helado palacio;
Horche, desnuda en su vega.

Guadalajara y su nombre,
¡qué bien casan piedra a piedra!,
Tendilla, solar del conde;
Cogolludo, mar de ovejas.

¡Qué bien en el aire casan,
y en la luz de toda ella,
su placidez y su aroma:
romero, salvia, tristeza!

¡Qué bien el jilguero errante
cruza su alada presencia
con nosotros! ¡Qué sencilla
se pone el agua en la hierba!

¡Húmedos árboles juntos:
Torija, cavada huerta!
¡Gallinas, puertas, adarves
desamparados y en vela!

Surcos mellizos del cielo
—chirimías, damas, sedas—,
y en vez de huestes que avanzan
olivares entre almenas.

Se apagan en el silencio
largos caminos de guerra:
Jidrueque, Torote, sombras
de espada en la tierra muerta.

¡Tenso rumor ondulado
del trigal, sin ruido apenas,
si no es el vuelo de un pájaro,
o el que hace, al rodar, la Tierra!

ROMANCE DEL BIELDO NOCTURNO

A Pedro Salvador.

Tibiamente por mis huesos,
ráfaga de eternidad,
pasa la noche de agosto,
cuando tan dulce es mirar
hacia lo oscuro del cielo,
para verlo resbalar
inmensamente templado,
rozando la frente su haz
de estrellas, plácidas todas:
Marte, Sirio, Aldebarán,
mieses de anchura perdida,
olas de lejana paz,
que huelen aquí en la tierra
a la misma luz que allá,

cuando es el surco onda muerta,
y el rubio bieldo compás
de la cosecha fragante
y del ya cortado afán!

... Tibiamente por mis huesos,
presencia y murmullo igual,
(como saliendo del suelo
su apagada claridad),
cruza la noche de agosto,
como ayer; y alegre, más.
Porque ahora miro el sosiego
de su hondura, libre ya
de los instantes mudables
bajo el tuétano tenaz,
de los años que han cruzado
por mi ambición de quedar,
de los goces que han caido
y que en mi ser ya no están,
si no es dormidos y altos,
como las hojas, mirad,
que mueve el árbol sin brisa
con movimiento tan real...

Tendido en la fina tierra,
mayor ventura no hay.

BALADA PARA MENDIGAR DE NOCHE

A José Bergamín.

Necesito tu ayuda,
y mi corazón te la pide.

Necesito tu ayuda
para nada pedirte, sino tu ayuda misma.

Necesito tu ayuda,
como el pordiosero que continúa su costumbre,
y aunque tenga algún día tibio pan de tahona,
por pura compasión nos necesita,
y con su mirada nos la pide,

tomando vocación de su oficio
y anticipando a nuestro encuentro su mano.

Necesito tu ayuda
para nada pedirte, sino tu ayuda misma.

Todos los días necesito tu ayuda,
y hasta para llorar la necesita mi alma,
y para mis palabras de dentro,
y para mi abundancia de pobre,
y la necesitaría más si fuera rico o mi casa se quemara de pronto,
cayendo sobre mí toda ella.

Pero ahora
no hablo de eso,
ni ambiciono cosa alguna del mundo.

Nada especial hoy tengo que pedirte,
sino tu ayuda de cristal en mi pecho,
para verte con mi mirada,
para saberme libre y anticiparme a tu presencia;
para sentirme, simplemente, ayudado,
y,
como el pordiosero,
con la mano asistido.

Necesito tu ayuda,
para nada pedirte sino tu ayuda misma.

Necesito toda tu ayuda,
y para ser yo mismo te la pido,
y hacerme a tu persona en la tierra,
y que tu libertad se desate en mi alma,
y que el rocío en ella se mueva como la gratitud en la pupila del mendigo,
y que la rosa y la muleta del cojo
tengan un mismo nombre en mis labios.

Necesito tu ayuda
para nada pedirte sino tu ayuda misma.

Sólo
tu ayuda misma,
pequeña.

... ¡Si apoderándome del viento,
y de todas las alas,

con mis ojos,
el silencio tirara de mi espíritu!
¡Si en tu propio dolor me vendara esta noche!
¡Si empezara mi cuerpo a moverse!
¡Si mi palabra,
ahora,
empujara su desnudez hasta hablarte,
y oliera a trébol de repente mi mano!
¡Si tu delgada noche,
si tu soplo subiera a mis mejillas!

... Pero necesito tu ayuda,
tu pequeña,
tu suave fuerza,
y hoy mi corazón te la pide.

(Navidad, 1959)

CALLADA CANCION

Aún puede pasear dulcemente,
tropezando con su propio esqueleto
a cada paso, y cierra entonces los párpados
llenos de música. Las niñas de sus ojos,
que fueron entre verdes y grises,
pasean como un halo su alma,
por los rincones que aún conoce. Va solo,
completamente solo, hacia él mismo,
y al separarse del oro pequeño
de la vida, vacila, sonríe.

No levantar el tono nunca,
tomar de la mano a cualquiera,
y morir como muere,
es su historia.

Se diría
que iba Dios a venir de visita,
y él baja la escalera, y se mueve
lejanamente, pero en su misma casa,
adelantándose a su encuentro,
ladeada tiernamente la boina
sobre la frente que se apaga.

Cuando se apoya al avanzar, como un soplo,
se diría que nos roza y nos palpa,
para que la ternura
haga callo en sus manos.

¡Dios mío,
Señor que aún mueves su ceniza,
yo que jugué con ella en mi infancia,
te lo confío, te lo entrego hasta el día
de la resurrección!

... Ten cuidado
con él, dale la mano, sonríele
con infinita suavidad, no le dejes
de oír, pues su abundancia es muy grande.

Leopoldo Panero.
Ibiza, 35.
MADRID, 9

LAS PROFESIONES

POR

MEDARDO FRAILE

Alfonso García Solís llegó a los treinta en un abrir y cerrar de ojos. "Pero vamos a ver —se decía—: ¿qué ha sido lo que he hecho yo en estos años? Nada. Porque —sin que la tía Romualda lo sepa— no he hecho nada de particular. Pero ¿por qué he llegado yo a ser, a mis treinta, esta cuartilla en blanco? ¿Por escepticismo? ¿Por un amor frustrado? ¿Porque pensaba que trabajar era cosa de extranjeros? ¿Por qué?" Comenzaba a pensar y terminaba saliéndose al balcón a refrescarse la frente y ver a la gente pasar: los tranvías, los trolebuses, toda esa prisa que el Municipio autoriza. Pensaba tanto, que se olvidaba de todo, y entonces sentía la belleza de la tarde, que iba, sin hacer nada nuevo, desembocando despacio en la noche. Sentía el ruido de los vehículos y de la gente, el gran murmullo de la ciudad, como fingido para una gran comedia norteamericana, a esa hora en que la gente va emparejando los murmullos. Cuando los faroles se encendían y los hierros del balcón comenzaban a quedarse yertos, notaba que por momentos le crecía la barba, y los pies se le hacían grandes, pesados y torpes, como los pies hinchados de una pobre vieja. Entonces era cuando miraba al cielo, y bondadosamente decía: "¡Ay, Señor!", y era cuando notaba como si ya no fuese de este mundo, como si alguien, desde arriba, le pasara la mano por el lomo. Enfrente, por la acera, cruzaba una pareja. Iban marcando el paso, con las manos atrás enlazadas; uno, vista a la izquierda; otro, a la derecha, con esas posturas caprichosas, ilógicas, que da el amor a la gente. Se paraban de pronto. Ella había dicho, a lo mejor: "¡No!", y había que pararse. Alfonso García Solís miraba a los novios hasta que desaparecían, como era su obligación, por la primera esquina. Entonces recordaba a Carmenchu, que tenía los ojos como aceitunas negras —como le gustaban a Goya— y el pelo como el azabache, aunque esté feo decirlo. Y Alfonso se desesperaba, y éste era el momento para decir, como todas las noches: "¡Desde mañana! ¡Desde mañana mismo! ¡Esto se ha terminado!"

Pero al día siguiente, como era un hijo de familia grandullón, estaba un poco a expensas de todo el mundo. No podía evitar hacer algún recado, resolver algún trámite burocrático de sus parientes, horas y horas avanzando despacio hacia una ventanilla. Nadie le veía hacer

nada; ni siquiera reír. Esperaban que terminase lo que debía terminar para ser un hombre de provecho. Y él, secretamente, se preguntaba qué sería lo que estaba terminando; cuál de las cosas que había empezado en su vida. Porque Alfonso —ya se lo pueden ustedes figurar— no tenía profesión. Llegó a pensar seriamente que las profesiones tienen la culpa de que los hombres no sean nada. Sin embargo, tener una profesión, ¿eh? ¡Vamos! ¡También se puede tener una profesión!

Una tarde, cuando en los tejados, de color violeta, sueña el gato con su gata preferida, Alfonso salió al balcón. Por la acera de enfrente pasaba una pareja de novios. Nada nuevo. Es decir, sí: la novia era Carmenchu, y el novio vaya usted a saber cómo se llamaría. Lo que sí era el novio es bajito y verdoso, y con un abrigo de tabla atrás y medio cinturón. A Alfonso los ojos se le quedaron como descansando dulcemente en los párpados.

—Vaya, hombre. Ahora va y llega ese tipo de Arniches, y ella se casa con él.

—Pero ¿me importa realmente esa muchacha?

—Dentro de lo que a mí me importan las cosas, pues... ¡sí!, me importa bastante.

Y miró al cielo, y dijo, como todas las noches: "¡Ay, Señor!", y luego: "¡Desde mañana! ¡Desde mañana mismo! ¡Esto se ha terminado!"

A la mañana siguiente —¡qué milagro, Señor!—, cuando se levantó, el corazón le latía como a los chavales cuando juegan al fútbol. Se limpió los zapatos, se afeitó, se puso una camisa blanca, hizo el nudo Wilson en su corbata y se fué, por la acera, bajo el sol tibio de las diez —sol de café con leche—, preparando el intenso programa que aquella misma tarde, a partir de las cuatro, cumpliría.

A las dos volvió a casa para comer. Más bien comió poco. Unos granitos de arroz, una rodaja de merluza, una mandarina y un poquito de pan, con dos vasos de agua. Estaba nervioso, como angélico, y además le molestaba esa esclavitud del apetito, más humillante aún cuando el bolsillo está vacío y hasta roto. Terminó de comer y puso una mano en el hombro de su madre. Una mano grande, como una temible herramienta. La madre tenía ya los ojos cobardes a fuerza de pagar recibos. Le preguntó a Alfonso, sin comprender:

—¿Has comido bien, hijo?

—No es eso, madre. Ya verás. Tu hijo, desde ahora, desde hoy mismo, ¿sabes?, va a ser lo que tú has querido siempre que fuera: un hombre de provecho, trabajador, que tendrá en la vida una posición, un sueldo... ¿Me crees, madre?

—No sé, no sé —decía la pobre.

—¿No confías en mí?

—He creído siempre que eras bueno, y que si tú quisieras, hijo... Pero la tía Romualda lleva razón.

—¡Qué va a llevar razón la tía Romualda! ¡Ni hablar! ¡Ya verás cómo no!

Y se levantó, y en otra silla, en su cuarto, se sentó de nuevo, con un libro abierto delante.

La tía Romualda era la que prestaba dinero de cuando en cuando. Llegó a eso de las cinco y media. A dar la murga, como de costumbre. Por los préstamos, que oscilaban de 50 a 100 pesetas, se permitía ciertas salvajadas. Era una mujer terriblemente gorda, más bien alta, de pelo blanco y atusado, con el cogote rosa, amplias y crueles mamas y alma liante y relamida. Su idea era conquistar con groserías la tierra —barnizadas de afecto—, y con quejidos el cielo —barnizados de humildad—. Le fastidiaba mucho pensar en la muerte, y lloriqueaba como los judíos, tardes enteras, para ganar un año más de vida. Tenía un hijo en América. ¡Ay, Señor! No había más hombre en este mundo que su hijo el de América.

—¿Sabes, mujer? Hoy me ha dado una alegría el chico. Parece que ahora está muy firme en lo que quiere.

—¿Y qué...? ¿Qué es lo que quiere ahora? —y ya le sonreían los ojos a la tía Romualda.

—Hacerse delineante.

—¿De esos que hacen planos de casas y todo eso? ¿Y qué gana esa gente?

—No sé.

—¡Si tiene suerte! ¡Y si es verdad! ¡Que ese chico me da a mí en la nariz que no hace nada!

—Sí, mujer. El es bueno. Y, no creas, yo le noto preocupado.

—¡Ya! Con preocuparse lo arregla todo. ¡A ver! ¡Dile que salga!

—¡Alfonso! ¡Hijo! ¡Alfonso! ¡Que está aquí la tía Romualda!

Salió Alfonso sonriendo, y su sonrisa quería decir: "¡Bueno! Ya te habrá dicho mi madre bastante. Creo yo que te gustará lo que voy a hacer. No hay motivo ahora para que vengas con tus insoportables monsergas. ¡Vaya! Te daré un beso, tía Romualda, y olvidaremos todo lo pasado." La tía le miró de arriba abajo, para ver si podía ser o no delineante. Hizo gala del afecto extraño que sentía por su sobrino, y se marchó. Alfonso dijo:

—Cuando vuelva, como si yo no estuviera. ¿Oyes, madre? ¡Como si no estuviera en casa! Conmigo no se divierte más esa mujer.

Se cansó de trazar líneas —es decir, de hacerse delineante— a los

diecinueve días de trabajar en ello. Para una vida, diecinueve días no son nada; pero en este reducido tiempo, una profesión pierde todo el misterio, se hace pura rutina y esclavitud. Quiso luego ser perito agrónomo, cuando la profesión tenía más parentesco con los ingenieros, cuando no se llamaba perito agrícola. La idea le duró un mes; el mes de abril, de treinta días. Para reunir, hacia una meta común, los conocimientos adquiridos en los dos proyectos anteriores, comenzó a estudiar para ayudante de Montes. Iba, de tarde, a una academia barata y sucia, donde los problemas aritméticos llenaban de tiza la chaqueta vieja del profesor y la luz de la bombilla se encendía tarde, cuando el encerado parecía ya una fosa común de números y fórmulas. Resultaba increíble que de aquel cuchitril pudiera salir, para cualquiera, un porvenir favorable. Hacía buen tiempo. Alfonso, al acabar la clase, iba buscando calles en cuesta por la ciudad, soñando con una playa que nunca se veía. Era como un humilde taxi con una luz verde: ¡Libre! ¡Libre! Pero ¿hasta cuándo?

Abandonó la idea de ayudar en su trabajo campestre a cualquier ingeniero de Montes. Soñaba, todo lo largo que era, en la cama, por las calles, en los parques y hablando con las muchachas. Contaba a las chicas la historia de lo que sería en un futuro próximo. Buscaba la profesión en la que cada día todo fuera nuevo, en la que el hombre tuviera algo que ver. Se hizo, al fin, un soñador de profesiones. Ser marino mercante, saber de vientos y mareas, estar callado y solo, duro con el grumete, mientras que el corazón es un pastelillo que sonríe, con los ojos al mar y a los recuerdos, como un enamorado obsesivo. Ser obrero de fábrica, especializado, con el mono que lleva el obrero en los carteles de propaganda socialista, ir haciendo maduros los brazos y alegres los dientes, casarse con una mujer sencilla y sana. Levantarse a las ocho, como un autómata, al fresco sonido de la sirena. Ser una herramienta humana musculosa y exacta y, con el tiempo, caer a la fosa lleno de herrumbre, muerto del todo, con la boca torcida de rabia y de orgullo.

La madre, tenía la impresión de que, por fin, su hijo sería útil a sí mismo y al resto de los mortales. Veía a Alfonso febril, lanzado a la gran aventura de la elección profesional. Con esta idea se extinguió —ya bien madura de sufrimientos— una madrugada vulgar, de esas en las que se mueren las madres bondadosas que han sufrido mucho. La pensión del padre se terminó y algunos ahorros se fueron con el entierro.

Había llegado la hora del cuervo, la gran hora de la tía Romualda. Ya —vestida de luto— se las prometía felices. Pero Alfonso, en alguna parte había oído que en Castilla la Vieja no engordaban tanto las mujeres de edad, que eran sufridas y enjutas y daba respeto verlas,

porque en sus vientres había gestado toda la historia de este país. Y un día traspasó el piso, vendió las cosas de algún valor, hizo su maleta —pequeña— y se marchó Castilla adelante, primero en tren, luego andando, a trabajar de temporero en lo que fuese, en un ámbito serio y desconocido, libre de consejos para el futuro, con su presente a cuestas —más o menos triste— para él solo.

Cuando la tía Romualda fué, con el discurso preparado, a casa del sobrino, le abrió la puerta del piso una mujer gorda, con la imagen, en un espejo, de ella misma:

—¡ Qué quiere usted!—le dijo en un grito, desabridamente.

Y la tía, con miedo, excusándose, se marchó escaleras abajo y no volvió más.

Alfonso, de pueblo en pueblo, pasó un año regular y dos malos. Las profesiones y su indumentaria se iban gastando en razón directa. Se le puso, en tan poco tiempo, mal aspecto. Un día se encontró muy triste, más que de costumbre y cambió sus pesetas por vino tinto. Se puso alegre. Se marchó por una carretera ancha, de esas que recuerdan a los mendigos la mujer perfumada como una reina, que iba por la gran avenida de la última ciudad. La mujer aquélla a la que hubieran sido capaces de declararse y por la que —¡ aún!— hubieran cambiado de vida. Alfonso pasó rozando unas murallas y se quedó mirándolas como un turista rico, como sintiendo en su vacío interior un sueño remoto. Estaba alegre. Recordó los platos de natillas que algunos domingos hacía su madre, porque a él le gustaban. ¡ Ah! —decía—. ¡ Si esta noche pudiera tomarlas! ¡ Si esta noche pudiera! Estaba muy alegre. Se encontró, de pronto, con la mano derecha abierta pidiendo limosna para tomar natillas por la noche.

Un periódico dijo una mañana que había sido encontrado en un lugar un hombre muerto. Desconocido: "un hombre". El periódico —a veces pasa— acertó. Alfonso García Solís fué sólo eso: un hombre. Sin profesión, sin nada ni nadie, con su drama a cuestas: el sueño, las ideas y la voluntad. Hombre desnudo, pero ¡ hombre! ¿ Quién pudo quitarle esta profesión? La muerte, no, desde luego.

Medardo Fraile.
Altamirano, 17.
MADRID

SOBRE EL ARTE DE ESCRIBIR NOVELAS

POR

ILDEFONSO-MANUEL GIL

Arte y no sólo técnica; este es un punto de partida esencial si no queremos sacar las cosas de quicio. La novela se apoya esencialmente en los valores afectivos, expresivos y evocadores del lenguaje y es a través de ellos como opera sobre el lector. Sea cual sea el tipo de novela, a lo largo y a lo ancho de la historia literaria, esos son los valores lingüísticos que ha utilizado y que constituyen su esencial medio de expresión. Valores que están adscritos a categorías artísticas y no técnicas. Es preciso reivindicar para el arte algo que venía atribuyéndose, cada vez más y con error progresivo, a la técnica.

Si no se ha podido lograr una definición satisfactoria de la novela, no ha de extrañarnos el desacuerdo existente entre los novelistas mismos sobre los problemas de la novela. Ni que cuando adoptan una posición se dediquen más que a defenderla en sí misma, a tratar por todos los medios, lícitos o no, de desprestigiar cualquier otra posición que no sea la que cerradamente han programado ellos. Se producen así curiosas polémicas en las que jamás se podrá llegar ni siquiera a la fijación de unos ceñidos puntos de discusión, porque cada uno de los que alzan su voz se preocupa más de enturbiar los puntos de vista del contrario que de aclarar los suyos propios. Se acaba así en una nueva y grotesca versión del cuento de los cinco sordos. Al no ordenarse la polémica, al no buscar una honrada posición dialéctica, se lanzan las más disparatadas afirmaciones. Lo hacen impunemente, porque saben que los teorizadores de los otros bandos, a su vez, no entran en el diálogo, sino que se limitan a repetir sus propios postulados y a "atacar en bloque" y no al hilo suelto de los razonamientos que el oponente haya hecho.

De esta manera, el lector o el hombre de letras que de buena fe contemplen tan arrebatados ardores polémicos, se encontrarán ante una sorprendente sarta de errores, tanto más oscuros cuanto más brillantes son las palabras en que se envuelven. Y dichos con la misma ingenua suficiencia.

Desde hace algunos meses venimos teniendo ocasión de asistir como espectadores a una polémica entre los partidarios de la novela objetiva, behaviorista, y sus detractores. Unos y otros manejan la historia de la literatura con la misma alegría con que un niño pueda manejar

un juguete. Pero con la actitud de quien está realizando una tarea seria, deseando que los demás hagan corro, naturalmente admirativo. No importa que se nos digan verdades de Pero Grullo o se expongan con afectada gravedad las más triviales ideas. Pontificar es grato al hombre de letras y hace falta mucha humildad para resistirse a esa tentación.

Ahora tenemos entre las manos un curioso libro que aspira a plantear toda una problemática de la novela actual. Su autor, un joven novelista, Juan Goytisolo, que con cuatro novelas *(Duelo en el Paraíso, Juegos de manos, El circo* y *Fiesta)* ha ganado un sólido y merecido prestigio. Pero al leer esta obra a que ahora nos referimos, *Problemas de la novela* (1), tendremos que olvidarnos de tales novelas, para no sentirnos desorientados ante el hecho de que no respondan a los postulados que en este libro se consideran indispensables para la "validez" de una novela actual. Ante esa nueva manera de novelar "objetiva", "behaviorista", se consideran absolutamente descartadas todas las demás.

El mundo de los hombres hubiera progresado muy poco si cada descubrimiento eliminase por completo los medios utilizados anteriormente. Dar un paseo, con el lento saboreo del paisaje en torno, sería imposible desde que se inventó el automóvil; y éste se habría visto totalmente arrinconado ante más rápidos medios de locomoción. En casi todas las esferas del vivir humano se producirían situaciones parecidas a la de ese extremoso ejemplo. Esto es absurdo y parece traído por los pelos. Pero no es ni lo uno ni lo otro. Porque en la argumentación del autor el "descubrimiento" de la novela objetiva supone nada menos que la imposibilidad absoluta de seguir haciendo cualquier otro tipo de novela.

Quien con responsabilidad y humildad se dedica a cualquier tarea, sabe que no debe renunciar a ninguna posibilidad de enriquecimiento de su valor: el artista consciente se aprovechará de todos los instrumentos, de todos los hallazgos que puedan mejorar su obra. Cada uno de esos hallazgos, cada progreso, irá sustituyendo lo gastado, lo ineficaz de los anteriores medios o procedimientos, sin que ello le obligue a renunciar a lo que no está gastado, a lo que mantiene una vitalidad útil para la mejor consecución de los fines propuestos.

Opina Goytisolo que la novela psicológica ha perdido toda posibilidad de existir; no es ya más que un anacronismo, peor aún, una masa inerte, aunque sólo él y sus amigos sepan darse cuenta de eso —naturalmente, nos referimos a amistades "literarias", es decir, él y aquellos autores coincidentes de *pe* a *pa* con su pensamiento, y cuyas afir-

(1) "Biblioteca Breve", Seix y Barral; Barcelona, 1959.

maciones cita como si en crítica literaria existieran dogmas—. Ahora bien, cuando trata de señalar las causas que han ocasionado la caducidad de tal tipo de novela, se advierte en seguida que sus censuras no afectan sino a las malas novelas psicológicas. (Conviene que hagamos constar que no queda muy claro qué es eso de la "novela psicológica", pues no alcanzamos a pensar que sea posible una novela apsicológica mientras sean criaturas humanas las que las escriben y recreaciones de seres humanos las que alientan en sus páginas.) Y, sobre todo, se hacen afirmaciones evidentemente falsas. Se nos dice:

"El empleo del método psicológico o de análisis implica la exigencia de unos personajes que, por su privilegiada situación cultural y económica, tengan capacidad, tiempo y medios materiales de observarse. A causa de ello, la casi totalidad de las novelas publicadas en España durante los últimos treinta años se ocupan sólo de una minoría selecta —clase alta y media— y dejan de lado, por defecto de técnica, a esos otros sectores menos favorecidos, cuyo descubrimiento constituye el mérito fundamental de obras como *El Jarama, Los bravos* o *La colmena*" (2).

Centrar la cuestión en los últimos treinta años, y en España, no significa nada contra la utilización del método psicológico o de análisis, aunque pasemos por alto esa optimista consideración de la clase media española, que nos la presenta gozando de una "privilegiada situación cultural y económica", dotada "de capacidad, tiempo y medios materiales de observarse". Porque cuando el autor afirma que "la novela psicológica halló su momento de esplendor en los autores ingleses, franceses y rusos del siglo XIX" (3), nos señala él mismo abundante cantera para encontrar novelas en las que el método psicológico se ha aplicado a esos seres que, según Goytisolo, están necesariamente excluídos de tal tipo de novela (4). Luego no es inherente al método la imposibilidad de incorporar otros personajes que esos favorecidos potentados. Será la incapacidad o la frivolidad de determinados autores y no el tipo de novela lo que ha producido la exclusión de ciertos sectores sociales. Con lo cual el "mérito fundamental" de aquellas tres novelas citadas como modelos queda curiosamente mal parado. (Hemos de hacer constar que las tres nos parecen excelentes, pero no por ese lado que para Goytisolo aparece como el más esencial, a juzgar por sus palabras transcritas.) Aparte de que el método de análisis psicológico no es "ejercitado" por unos personajes sobre los demás, sino por

---

(2) *Op. cit.*, págs. 18 y 19.
(3) *Op. cit.*, págs. 15 y 16.
(4) Baste recordar los personajes populares de Dickens, Dostoiewski y Chejov.

el novelista que los presenta en su integridad humana. Esa integridad que tiene un lado físico y otro psicológico, si es que se quiere de verdad "presentarnos" a tales personajes.

Incluso aceptando esa limitación a los treinta últimos años españoles, no es cierta la afirmación. Retrocediendo a 1929, para partir de tal año hacia hoy, ¿cómo puede olvidar el autor gran número de novelas, de las que sólo le hemos de recordar las de Ramón Sender, César Arconada y Carranque de Ríos? Las novelas españolas en las que los personajes pertenecen a la clase popular son numerosas; lo son sin necesidad de buscarlas entre esos cultivadores de la novela social. No hay, pues, incompatibilidad entre el método psicológico y ninguna clase social, porque claro está que también los pobres tienen psicología. Precisamente uno de los más ricos filones de nuestra novela está entrañado en esa psicología popular.

Presentación y definición del personaje.

Definir al personaje desde fuera es para la novela una carga innecesaria. Pero el método psicológico no es culpable de que, como en la tantas veces repetida observación de Ortega sobre una novela de la Pardo Bazán, la definición de un personaje vaya por un lado y lo que le vemos hacer lo que le oímos decir y lo que se nos dice que piensa, vayan por otro (5). Eso es defecto del autor y no del método. El novelista, si lo es, no contempla únicamente los hechos externos —los famosos "hechos externos"— de sus personajes, sino también sus sentimientos y sus pensamientos. Y no los puede referir tan impersonalmente unos como otros. Lo que hace falta es que cumpla esa misión sin interferirse él mismo. Es decir: corregir los excesos del método y conservar sus ventajas.

La tan ensalzada "transcripción exacta" de las conversaciones de los personajes, así a secas, es un falseamiento de la realidad, ya que nos la ofrece incompleta, voluntariamente mutilada. Sin llegar al sutil distingo unamuniano (6) de las varias personalidades existentes en el diálogo sostenido por Juan y Tomás, es indudable que en gran parte de las conversaciones las palabras siguen un camino y los pensamientos otro. Desgraciadamente, no se puede suprimir de un plumazo la hipocresía. Y por fortuna, no es la humanidad tan banal como podría juzgarse por la mera referencia "textual" de las conversaciones.

(5) Ortega y Gasset: *Ideas sobre la novela,* págs. 176-77 de la edición de "Revista de Occidente", Madrid, 1936.
(6) Unamuno, citando a O. Wendell Holmes. Vid. *Tres novelas ejemplares y un prólogo,* pág. 13 de la edición de la "Colección Austral", Madrid, 194?

El papel del diálogo en la novela es muy importante. Se ha podido decir, sin exagerar, que los diálogos son la piedra de toque del talento de un novelista. Hacer que los personajes hablen por sí mismos, siempre acordadamente al carácter que les corresponde, es un deber indispensable del novelista. Un deber que se completa y coordina con el que tiene de "presentar" a los personajes, utilizando todos los medios que estén a su alcance. Ha de crear unos personajes y ponerlos ante el lector. Pero no debe definirlos ni juzgarlos, desde luego. Si lo hace, se interpone entre personaje y lector. Este es un punto en el que no podemos dejar de estar de acuerdo con quienes lo mantienen. Pero no es privativo de la novela objetiva y ahí están todos esos tipos que para nosotros han creado durante varios siglos los grandes maestros de la novela, españoles y extranjeros. No de tal o cual tipo de novela, sino de la novela en su más neta sustantividad.

La novela behaviorista atenida a su rígido programa llegaría a vaciar de interés el mundo novelesco. Nadie conoce al género humano con sólo asomarse a una ventana ante la que se muevan cientos de tipos. Describir el acto externo de una mujer que llora puede ser una bella página literaria; pero en la novela ese llanto no nos sirve de nada si no conocemos lo que sucede detrás de los ojos que lloran. El acto externo puede obedecer a un desengaño sentimental, a una dificultad económica, a una jaqueca..., pero no nos ilustra sobre la causa real que lo determina. El lector quiere conocerla y saber cómo afecta a la manera de ser del personaje.

El análisis psicológico podrá dejarse a cargo del lector: tal es la finalidad del monólogo interno, tan eficazmente utilizado por Faulkner (7). He aquí algo que ha supuesto un enriquecimiento de la novela, al dar vitalidad y fuerza expresiva al antiguo soliloquio. Pero es un medio que está muy alejado del behaviorismo y, en cambio, vecino de la novela psicológica, aun tomándola en el sentido que le da el señor Goytisolo, sin advertir que contradice la partida de defunción que él le ha extendido.

En su apasionada adscripción a la "novela objetiva" —que, como ya hemos dicho, no se da lo mismo en Goytisolo novelista que en el teorizador— condena la novela "fundada en la presunta existencia de realidades de orden psíquico llamadas Amor, Odio, Envidia o Celos" (8). Sería preciso que se nos aclarase el valor peyorativo que las mayúsculas prestan a esos nombres, para que pudiéramos darnos cuenta de una

---

(7) Pensamos en la eficacia que "aclara" y no en la que "confunde". Por eso citamos a Faulkner y no a Joyce.

(8) *Op. cit.*, pág. 57.

negación que no podría dejar de llenarnos de asombro (9). Si lo que se pretende es dar entrada en el campo de la novela a otros muchos y no menos importantes aspectos de la vida humana, el empeño es innecesario, porque son numerosas las novelas que han buscado su materia en situaciones que no se limitan a esos determinados sentimientos. Y tal incorporación se ha hecho desde lo realista y desde lo fantástico, desde la evasión y desde el compromiso.

Carencia de objetividad.

Si tanto se aboga por la objetividad en la novela, no será caso de abandonarla en la exposición de hechos correspondientes a la historia de la literatura. Sobre todo cuando tales hechos tienen una concreción estadística o cronológica. Porque es el caso que cuando Goytisolo entra en ese campo, su utilización de los hechos resulta curiosamente errónea. En el libro que vamos comentando, al hilo de estas divagaciones sobre el arte de novelar, se leen apreciaciones tan falsas e injustas como ésta: "El refinamiento de un Jarnés, de un Pérez de Ayala, trae consigo la pornografía barata de un Insúa, un Pedro Mata, un Felipe Trigo" (10).

Sería difícil encontrar afirmaciones más disparatadas. La relación establecida entre esos novelistas no resiste el menor examen. Ya es extraño emparejar a dos novelistas tan distintos como Pérez de Ayala y Benjamín Jarnés —cualquiera de ellos excelente ejemplo de un bien escribir que cada día tenemos que echar más en falta—; pero es absolutamente descabellado decir que su refinamiento "trajo consigo" la pornografía de los otros tres. Baste señalar el dato incontrovertible de que Jarnés empezó a publicar varios años después de la muerte de Felipe Trigo (11). Al hablarnos de la novela picaresca incurre también en errores de gran bulto. Vamos a limitarnos a señalar dos. Se nos dice: "En lugar de abandonarse a los sueños gloriosos (o místicos) de sus contemporáneos, Mateo Alemán, López de Ubeda, se ocupan de reflejar en sus obras las existencias *vulgares, mediocres,* de las víctimas de la crisis económica ocasionada por las guerras de Flandes y la con-

---

(9) Porque no se trata de que sean o no realidades de orden psíquico: son realidades humanas. Estímulos que producen reacciones físicas y psíquicas. Es lo que importa.

(10) *Op. cit.*, pág. 85.

(11) Felipe Trigo murió en 1916; en 1901 había publicado ya *Las ingenuas*. Pérez de Ayala comenzaría a publicar varios años después. Y Jarnés publica su primera novela en 1926 *(El profesor inútil; Mosén Pedro*, publicada dos años antes, es una biografía), cuando ya la bibliografía de Insúa y de Pedro Mata era abundante.

quista de América" (12). Querer ver esa intencionalidad en los autores de novelas picarescas supone un desenfadado anacronismo. No hay ni un asomo de planteamiento del problema desde el punto de vista económico. Pero eso sería lo de menos frente al otro craso error: ¿es posible que en referencia a los años 1599-1604 se pueda hablar de crisis económica ocasionada por la "conquista de América"? Una simple ojeada a cualquier buen manual de historia bastaría para darse cuenta del error.

Lo mismo, cuando para proponer un ejemplo moral a los escritores actuales, dice: "Cervantes, Quevedo, Alemán, desafiaron estas dificultades con un coraje digno de estima, del que su vida es testimonio. En vez de perseguir la gloria y los honores aceptaron con estoicismo los riesgos de una existencia difícil, conocieron el hambre y las privaciones" (13). Aquí se ha querido ignorar la biografía de los autores citados; sólo así se pueden hacer tan erróneas consideraciones. Error que afecta al conocimiento de todo el complejo mundo social y literario de nuestro Siglo de Oro.

Estos deslices de la pluma —y no sólo de ella—, nacidos al calor del brío polémico, son demasiado claros. Serían inexplicables en un escritor de positivo talento (y por tal tenemos a Juan Goytisolo, cuyas novelas hemos leído con sincera admiración), a no ser por ese "clima" a que aludíamos en nuestro segundo párrafo.

Otros hay, menos graves, sujetos en cierto modo a interpretaciones (en los anteriormente señalados no caben: estadísticas, documentos y fechas cantan). Tal es el no advertir el subjetivismo de la novela picaresca. Lo apunta el mismo maestro de pícaros, Guzmán de Alfarache, cuando dice: "Mas, como soy malo, nada juzgo por bueno: tal es mi desventura" (14). Y dicho queda eso, aunque luego el mismo Guzmán olvide el haberlo dicho.

Ese indudable subjetivismo de la novela picaresca lo comentó muy donosamente don Américo Castro: "El novelista picaresco ha de recortar y abstraer la realidad para obtener ese agrio escorzo que nos brinda, ya que una gentil sonrisa o un noble gesto son tan reales como los huevos podridos o la diarrea; es un arte idealista de signo contrario" (15).

Por mucho que se admire la novela picaresca —admiración que sentimos con tanta intensidad como pueda sentirla el señor Goytisolo, pero razonada de muy distinta suerte—, no se puede llegar a extremos como

---

(12) *Op. cit.*, pág. 93.
(13) *Op. cit.*, pág. 103.
(14) Mateo Alemán: *Vida de Guzmán de Alfarache*, segunda parte, I.
(15) *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pág. 235.

el siguiente: "El interés del Lazarillo, del Buscón o de Guzmán de Alfarache no se ha agotado en una generación, y el hombre de la calle encuentra en sus páginas una respuesta a sus problemas e inquietudes, a la vez que un estímulo y ejemplo. Sin incurrir en exageración, puede decirse que le ayudan a vivir" (16).

Si "el hombre de la calle" se dedicase a leer la novela de Mateo Alemán, y fuera capaz de llegar al final, aun saltándose mucho, y extraer de ella estímulo, ejemplo y nada menos que respuesta a sus problemas e inquietudes, la cultura literaria del pueblo español sería un prodigio. Y los problemas del actual hombre de la calle tendrían un carácter desconcertantemente anacrónico..., y claro está que no pensamos en problemas externos, materiales, sino en toda una problemática humana.

Responsabilidad del novelista.

El novelista ha de encarar los problemas del hombre de su tiempo y ha de hacerlo con honradez y valentía; está obligado a dar testimonio de su época. Pero no un testimonio notarial, porque no basta con mostrar la llaga: hay que compadecer al que sufre y culpar al que la ocasiona; hay que clamar para que sea remediada. Pero sin olvidar que el mundo del novelista no es ni el del reporter ni el del sociólogo. Ni su mundo, ni sus medios.

Para cumplir sus fines, para lograr sus creaciones, el novelista debe utilizar cuantos recursos sean eficaces. Renunciar a cualquiera de ellos es automutilarse. Por eso hemos aplicado nuestra crítica al libro de Goytisolo; la aplicaríamos lo mismo a quien desde el bando contrario se obstinase en desconocer los valores que la narración objetiva aporta a la novela. Incorporar a su personal manera de novelar todos los hallazgos de positivo valor, vengan de donde vinieren. Si de verdad cree que tienen una misión, ha de valerse de todo cuanto honestamente le ayude a realizarla. Estar abierto a todos los caminos que conduzcan a una mayor eficacia, y recoger las influencias valiosas. La del cine, por ejemplo. El cine ha influído sobre la novela indirectamente. El novelista ha aprendido a *ver* lo que antes sólo podía *imaginar*. Es una incorporación de medios plásticos a la creación novelística; sus consecuencias han afectado al "tempo" narrativo y a la precisión de las descripciones. Era lo único que el cine podía aportar a la novela, pagando en muy pequeña proporción lo mucho que le debe y le seguirá debiendo.

---

(16) *Op. cit.*, págs. 105 y 106.

Ha de saber el novelista que la realidad de la novela no es, ni puede ser nunca, la realidad de la vida. Pero sí una profunda iluminación de ésta. Para que lo sea, ha de poner en tensión su talento creador. Los medios de expresión, las técnicas, tales o cuales —cada uno es libre de elegir, sin necesidad de extender certificados de defunción— tendrán que estar a su servicio. De lo contrario, se habrá producido una subversión de valores que no puede llevar más que a un preciosismo, al preciosismo del arte por el arte. Tan estéril como éste, pero mucho menos soportable. Es un peligro en el que se ha incurrido muchas veces y los ejemplos se pueden señalar tanto en la novela psicológica como en la objetivista, aun siendo ésta mucho más reciente, con lo cual, se habrá traicionado precisamente todo aquello a que se quería servir.

La esencial preocupación del novelista, su único programa, debe ser el contribuir dignamente con sus novelas a la dignidad del hombre.

Ildefonso-Manuel Gil.
Universidad de Zaragoza.

SEIS RAPSODIAS DO ANO SANTO

POR

NAPOLEÃO LOPES FILHO

Lentamente há uma construção chamada tempo.
Legionários são convocados ao puro álcool
enquanto repousamos no caminho aberto de respirações.
Acaso não é tua a mágua do rompimento com a que amei primeiro?
Por aquí caminhamos essa ponte de arcada imemorial.
Super flúmina Babilónis?
Por certo é o ar o nosso parente mais próximo.
A partição da liberdade é fruto de uma só entranha:
Terra, diria o grego, vinho, o parêntesis,
amor, a vítima.
Mas nós somos um corpo multiplicado,
derretido e sem fronteira.
Tomemos a lira do salgueiro, biplumes,
e deitemos ao rio o tônico dos dedos.
Sôbre a palavra unívoca ha um sôpro.
A memória consente
que no Princípio foi o Verbo.

I

A vida eloquente assinala a conveniência da morte.
Nosso enderêço, regido por antepassados,
restringe o espaço
ao que as mãos ásperas alcançam contornar.
Muitas vezes ao dia vivo desfilam imagens
vestidas de negro vento
oscilando entre o passo e o friso.
Então frutificam algumas lágrimas
que nos dão a contemplar a esperança com o corpo
O piedoso signo levamos nos ombros
feito angústia e exposto à chuva, à noite,
ao sol que repete em vão o seu calor.

2

No curral estavam os potros de dois anos.
A disposição era castrá-los.
Os homens tomavam a côr do pó
cravada nos seus olhares a reta das lanças.
A madeira das cêrcas sustenta pomos:
os corações femininos batendo como cegos
os seus pés de dança.
Fitas de sangue e o galope sequente
estancam o que há de esdrúxulo no sêmen.
Enquanto pendem as sombras dos centauros
o dia se coroa de crinas
entre os loureiros e o disparo dos tordos.
Os anjos equilibram no rio anônimo
a passagem das estrêlas horárias.

3

Mas não basta o espanto.
Convem cultivar o repouso
como planta que se adivinha.
Há um sono de desperto
que suspira em gemido secreto
e brama como o coração da fera
que derrama sua ferida em pedras líquidas.
Desenhemos as areias de mistério.

4

O conto das gerações
é a transmissão plástica do luto
desfeito no campo redivivo dos trigais.
Imaginamos que o pranto dos órfãos
era além dos séculos, como rodízio forçoso.
São timbales, columbas,
impávidos aragões a bordo
os que trazem
uma ou outra hispéride
sôbre a manta do oceano.

São guerras vivas no sangue.
São mapas alvorando.

5

Aqui as praias femininas, ali
o apêndice da cordilheira
e os homens devorados pela viagem do sol morrem como estradas.
No seu dorso escreve-se "O Príncipe",
cristalino veneno, memorial de víbora.
Chama-se Ocidente êste lugar de cruzes.
Os abutres foram testemunhas.

6

Penduremos os instrumentos músicos.
Cortesia à saudade que adormece.
O pulso extravasa.
Um amigo reparte santamente sua capa.
Passa um possível tropeiro
e sua malhada e
os olhos globais das rêzes
refletem a luz amarela de um dragão.
A noite franciscana chama-se irmã.

Río, 1959

Napoleão Lopes Filho.

ESPERAR

POR

MERCEDES SAORI

—Pero ¿qué espera esta niña?

La función había terminado y el viejo de los muñecos pasaba su gorra entre el pequeño grupo de espectadores que se dispersaba hacia los árboles de la avenida. Unos gorriones saltando frente al teatrillo hacían su festín con las migas de las meriendas. Caído sobre la embocadura del diminuto escenario, guillotinado por la cortina de percal rojo, Cristobita dormía el sueño cruel de su derrota. Los gritos de los niños, sonando ya lejos solicitados por otras distracciones, sepultaban en olvido el fláccido cuerpo del humilde personaje.

—Pero esta niña ¿qué espera?

Inmóvil en medio del jardinillo sin nadie, con los ojos un poco atónitos, ella se resistía aún. El modesto empresario contaba su parca colecta, como las migas de los gorriones: salida de las risas de los pequeños.

—¿Qué espera esta niña?

Siempre le había ocurrido igual. No comprendía cómo las cosas pueden acabarse tan sin sentido, cómo no continúa, cómo no se justifica el fin de esa triste historia de Cristobita abatido por la cachiporra de su contrincante, cómo el ir y venir de los títeres se clausura tan absurdamente.

—¿Qué esperas, niña?

La sala del cine estaba desierta. Los acomodadores golpeaban los asientos estrepitosamente, recogiendo vacíos cartuchos de patatas, papeles arrugados, un peinecillo, alguna moneda...

—A esta niña parece que le va a caer siempre algo del cielo.

Pero no caía, no. Porque ella no esperaba que cayese nada, sino que las cosas tuvieran sentido.

—¿Para qué crees tú que hacemos esto?—les preguntaba en la escuela a otras niñas cuando tenían que estudiar una larga lección.

—Anda, porque si no, te pega la maestra.

Sí; continuamente le había sucedido lo mismo. Esperar, esperar. Las cosas tenían que servir para algo, la vida tenía que vivirse para algo. Los recuerdos, un poco borrosos, pero tan dulcemente queridos, le traían a aquella niña de entonces, siempre con ojos de pregunta

incontestada. Parecía que se estaba viendo, ahora, mientras apoyada en el marco del balcón, golpeaba suavemente el cristal con los dedos. Del otro lado de los vidrios unas gruesas gotas resbalaban despacio, casi como lágrimas. Más allá, las gentes pasaban de un lado para otro bajo la lluvia, moviéndose, tan sin sentido...

—¡ Qué esperará esta niña!

¡ No iba a esperar! Acaso como nunca. Acaso nunca volvería a vivir con un ansia mayor, ni a tropezar con algo menos inteligible. Sus hermanos habían pasado a casa de unas vecinas, pero ella no quiso.

—Que se quede, que se quede; al fin y al cabo es la mayor, ya tiene diez años.

El día anterior había visto a su madre inmóvil, rígida, sobre la vieja cama de hierro de la alcoba. Cuando poco antes fué a darle un beso ni siquiera la conoció, ni siquiera abrió los ojos. Y aquella tarde unos hombres con batas grises, con largas batas como llovidas de ceniza, se la llevaron así, echada para siempre, dormida y fría para siempre. No podía entender aquello. No llegó a comprenderlo nunca. Su madre tenía que volver, como todos los días, como cuando iba a la compra, como cuando le llevaba la comida a su padre, como cuando salía de prisa, con una manta envuelta o el reloj de péndulo del comedor y volvía sin ello, llorando. O como cuando se la llevaron en una ambulancia y la trajo luego padre con un nuevo hermano pequeño, que decían que había venido tan mal.

Por eso se quedaba todas las tardes sentada junto a la puerta, días y días, mientras el anochecer iba cayendo despacio, cegando todo poco a poco, envolviendo las cosas en una sombra triste. Hasta que, a tirones, la llevaban a la cama.

—Pero ¿qué esperas?

Luego se puso a trabajar. Aquel taller que todavía recordaba, ahora, a través de los años, con cierta melancolía. Pero siempre la misma ansiedad, la misma pregunta, el mismo desconcierto ante lo sin sentido.

—¿ Para qué trabajamos, para qué este empezar y terminar el día tan igual, tan monótonamente?

—Hija, para vivir.

—Y ¿para qué vivimos?

—¡ Qué cosas pregunta ésta!

La pubertad le puso, como a todas las mujeres, los ojos más profundos, más húmedos los labios, le hizo los movimientos más indolentes.

—¿ No tienes novio?

—No.

—Pues ¿qué esperas?

Esperaba, sí, esperaba el amor. Pero tenía miedo. Miedo acaso a esperar demasiado. El amor no podía ser aquello que, entre risas maliciosas y cuchicheos pícaros, descubría en las amigas mayores. No podía limitarse a algo tan superficial; no podía, no debía ser sólo un instinto de carne. Recordaba con horror una noche en que, volviendo del cine, pasó por una calleja del barrio antiguo. Aquellas mujeres junto a la puerta del burdel, aquellos hombres con la torpe obscenidad en los ojos. Recordaba, más tristemente todavía, el solar del suburbio, donde una tarde un mendigo borracho abrazaba suciamente a aquella pobre mujer que rebuscaba las basuras.

—Se están haciendo el amor—le dijo una amiga.

—¡Qué horrible es el amor!

Cumplió también, no obstante, esa ley de la naturaleza que, como el ábrego inclina las mieses de estío, inclina los seres a mutuos sentimientos.

—¿A quién esperas?

—A ti.

Era necesario salvar, sin embargo, la esperanza. Los sombríos recuerdos había que apartarlos, ahuyentarlos con esa claridad, con esa pureza única que cada uno cree poner en el amor que juzga verdadero. Ella podía entregar su alma en cualquier instante y en cualquier medio, porque el alma sobrevuela lo mísero, pero el cuerpo, no. El cuerpo es de una carne igual a la de aquellos otros pobres seres y para no recordar su turbiedad había que hacer puro y limpio el momento.

—Junto al mar—habían dicho—; quiero que nos casemos junto al mar, un día de primavera.

Y se casaron junto a una playa hermosa, callada, transparente, una mañana de abril tan diáfana que una mentira, un pecado venial, hubiera sonado allí a blasfemia.

Transcurrió algún tiempo. Todo iba bien, pero aquella inquietud que la laceraba desde niña no desapareció.

—¿Qué esperas?

Sobre todo cuando hizo su presencia esa leve sombra, casi imperceptible, que va empañando las cosas, aun las más amables, al ingresar lentamente en la cotidianidad, al hacerse costumbre. Una pequeña mancha de tedio, un ligero pliegue de fatiga. Nada. Pero lo que hubiera podido justificarlo todo, explicarlo todo, dar razón a una vida, comienza a desmoronarse poco a poco, a deshacerse, piedra de cal en la que el agua de la monotonía araña cada hora.

La vida volvía a alzarse frente a ella con su absurda falta de sig-

nificado. Como cuando niña, clavada frente al teatrito de títeres con la cortina caída, se negaba a admitir que la comedia carecía de razón. ¿Qué pasa con esta historia triste de Cristobita? ¿Cómo acaba este cuento? ¿Qué mano misteriosa mueve nuestros flácidos cuerpos de muñecos absurdos? Todo incomprensible, vacío.

—¿Qué esperas?

Sí, ¿qué esperaba?, ¿qué esperaba ella allí, recostada en el marco del balcón, golpeando suavemente el cristal con los dedos? Acaso la vida no sea sino esa esperanza imprecisa, ese aguardar en vano, aguardar nada fijo, algo que no se sabe y que no va a llegar nunca. Acaso vivir es solamente esa espera tras un cristal por cuyo exterior resbalan despacio gruesas gotas de lluvia, casi como lágrimas...

Mercedes Saorí.
Rodríguez San Pedro, 59, 2.°
MADRID

LA ESCENA RUSA Y NUESTRO TEATRO CLASICO

POR

AMERICO FERNANDEZ

PREOCUPACIONES DE PEDRO EL GRANDE

Es bien sabido que Rusia siempre ha sido una nación de grandes y profundas tradiciones teatrales. Allí al teatro siempre se le conceptuó como gran instrumento de difusión cultural. De aquí que todos aquellos a los que les preocupaba el destino de Rusia dedicaran especial atención al fomento de su teatro. El incremento del teatro en Rusia data del reinado de Aleksei Mijailovich, padre de Pedro el Grande. Pero el que había de revolucionar culturalmente a Rusia era su hijo Pedro I, que sube al trono después de la breve regencia de Sofía Nariskina. Este Zar, culto, vigoroso e inquieto, dedicó toda su vida a arrancar a Rusia de su retraso milenario. El se plantea la ardua tarea de colocar la nación al nivel económico y cultural del resto de la Europa de su tiempo, pasando a la Historia como un gran Zar reformista. Su primera gran reforma la llevó a cabo en el ejército. Con el fin de modernizarlo y fortalecerlo, funda en Rusia centros de estudio en los cuales las disciplinas de arte militar y marítimo figuran en cabeza. Antes del reinado de Pedro I la nobleza rusa gozaba de grandes privilegios, hasta el punto que los jóvenes descendientes de la misma estaban libres del servicio militar. Ahora todos los jóvenes rusos, sin excepción alguna, se ven obligados a hacer este servicio. Pedro el Grande ordena que aquellos estudiantes pertenecientes a la nobleza que hayan concluído con brillantez sus estudios en los centros nacionales sean enviados al extranjero para completarlos. Esta juventud regresa a Rusia armada de la ciencia y se enrola en la difícil tarea de reforma impuesta por el soberano. Pero el Zar no se contenta ni detiene aquí. Marcha en persona a los Países Bajos, y con nombre falso se coloca a trabajar de simple obrero y bajo las órdenes de los capataces de los astilleros de estos países. ¿Quién podía imaginar que aquel obrero corpulento fuera el Gran Zar Ruso?

Así aprendía Pedro el Grande el arte de construir barcos. Se había propuesto hacer de Rusia una potencia, tanto naval como terrestre, capaz de hacer frente a todos sus adversarios. Y en un plazo histórico relativamente corto la convierte en tal, hasta el punto de poder alcan-

zar sonantes victorias sobre los turcos en el mar y sobre los suecos en campo abierto. Mas él comprendía muy bien que si a primera vista las guerras las ganaba el más fuerte, a la larga las afianzaba el más culto. En lo tocante a este punto Rusia no podía competir con Europa, ya que el nivel cultural de esta última era sumamente superior. El Zar no decae ni se desalienta por eso. Con el fin de conseguir la base cultural de que hablamos, Pedro no se detiene en la elección de los medios. Para él todos son aceptables y buenos con tal que le aproximen al objetivo. Por eso se dijo de él que recurriendo a métodos bárbaros combatía la barbarie. En cierta ocasión en que estaba reunida la nobleza, Pedro ordenó que le sirvieran unas enormes tijeras. Cuando las tuvo en la mano, se acercó a algunos de los presentes, y esgrimiéndolas con gran maestría, los asió de las barbas y, a tijeretazo limpio, se las fué cortando. De esta forma rompía Pedro el Grande con la tradición. Otra gran actividad reformista suya es la que toca a la urbanización de las ciudades rusas. Durante su reinado se hacen grandes progresos en este sentido. En un principio las capitales se construían de madera y sin proyecto previsto. Resultaba que éstas presentaban un aglomerado arquitectónico sin orden ni concierto, entorpeciendo y dificultando su desarrollo. Pedro decide acabar de una vez para siempre con este orden de cosas.

Otra gran preocupación de Pedro el Grande era el aislamiento de Rusia, tanto geográfico como político-cultural.

El sabía perfectamente que para sacar a Rusia de su profundo sueño hacían falta esfuerzos inverosímiles, además de grandes recursos humanos y materiales. El tiempo no esperaba, y era necesario poner manos a la tarea sin titubeo de ninguna clase. Y he aquí que la férrea decisión del Zar de abrir una ventana a Europa se pone en práctica. Según voluntad suya empieza la fundación de San Petersburgo. Pedro ordena que la futura ciudad tenga un trazado de calles amplio y se efectúe su construcción sobre la base de un proyecto arquitectónico. Exige que los patios se retraigan hacia el interior y no desorganicen la línea de las calles. La ciudad ha de ser forzosamente de piedra y granito. Para asegurar que así sea, el Zar hace pública una orden rigurosa en virtud de la cual obliga a todos los carros y vehículos que entren en la ciudad entregar antes de hacerlo una piedra cuyas dimensiones forma y peso se indican previamente. Pedro sabía que la capital sería un vivo ejemplo y que, con el tiempo, las demás ciudades del país tratarían de imitarla. Para asegurar el éxito, Pedro invita a venir a Rusia a destacados arquitectos, pintores y escultores de toda Europa. A éstos se les dispensa aquí buena acogida y se les conceden grandes honores. Todos estos artistas trabajan codo a codo con los rusos. Mu-

chos de ellos, como Rastreli y Baronijin, se quedan definitivamente en Rusia. Ahora se comprende que el estilo arquitectónico, primero de San Petersburgo, y de las restantes ciudades rusas después, no sea ni propiamente occidentalista ni puramente ruso. Antes más bien es éste un estilo intermedio. Refiriéndose a este particular la estética rusa lo denomina: "Barroco falso", "Gótica falsa", "Imperio falso", etc. Hoy se conjuga asimismo la terminología de: "Estilo ruso puro", "Barroco ruso" y "Gótica rusa".

Paralelamente Pedro el Grande procura impulsar el cultivo de las bellas artes. De todas ellas ocupa su especial atención el teatro. Según su visión, el teatro es un centro cultural de gran influencia, dado el gran atractivo de la naturaleza de este arte. Además es el más capacitado para difundir y poner en práctica los grandiosos proyectos que maduran en la mente del Soberano.

Pedro el Grande se propone crear una conciencia y un orgullo nacionales, hacer ver la necesidad apremiante de que todo el pueblo tome parte activa en la realización de sus reformas como única salida del estancamiento histórico en que se encuentra la nación. Sólo esta conciencia y este orgullo podían ser móviles eficaces para despertar el interés por acometer los planes y proyectos que su Zar les imponía. ¿Y quién mejor que el teatro podía servir a esta noble y magna causa? Aquí, en la escena, era precisamente donde el espectador ruso podía ver a sus héroes nacionales, a todos sus amigos y enemigos, sus victorias y sus reveses. Además, la escena era la mejor tribuna desde la que se podía encauzar a la sociedad para el cumplimiento de una u otra tarea. Todo indicaba la necesidad de crear y difundir en Rusia el gusto e interés por el teatro. El teatro ya existía en Rusia antes de subir Pedro al trono. Pero, ¿qué clase de teatro era éste? Este teatro lo formaban elementos casuales que sólo se reunían para la representación de escenas sueltas u obras cortas y su fin era divertir al público. Una vez conseguido esto, las compañías se desarticulaban y desaparecían. Actuaban por toda Rusia infinidad de teatrillos de índole juglaresca, cuyas interpretaciones eran más bien improvisación que otra cosa. No obstante, tanto los unos como los otros podían desempeñar un gran papel en el futuro aportando talentos artísticos al teatro serio y profesional, cuya formación estaba a la orden del día. El primer teatro dramático de carácter profesional se formó y empezó sus actividades en Moscú a últimos del siglo XVII. Estaba situado en el mismo centro de la capital, en el sitio que hoy ocupa la Plaza Roja. A la cabeza del teatro se encontraba un extranjero de procedencia alemana, gran conocedor de la escena europea. Fué éste invitado a Rusia por el mismo Zar. Se llamaba Kunst. A Kunst se le facilitó todo lo necesa-

rio para que el teatro que él dirigía obtuviera éxitos en el cumplimiento de sus misiones, que eran múltiples. El repertorio del teatro de Kunst lo componían obras de temas bíblicos, éticos y morales. Asimismo ponía en escena obras basadas en la vida nacional; principalmente se destacaban aquellas que versaban sobre las campañas de Pedro el Grande contra los turcos y los suecos.

En la primera etapa del desarrollo de sus actividades este teatro se encuentra con serias dificultades, ya que el público ruso, carente de hábitos teatrales, no asiste a sus funciones en el número apetecido. Pedro dicta una orden que impone a los moscovitas la obligación de frecuentar el teatro ciertos días y de asistir a determinadas representaciones. Los resultados positivos de esta medida no tardaron en hacerse notar. El buen trabajo del teatro empieza de forma sorprendente a despertar un interés tan elevado en el espectador, que bien pronto se consigue que se agoten las localidades de modo permanente. La nobleza rusa llena la sala de expectación y el pueblo sigue su ejemplo. Este teatro no puede acoger a todos los espectadores y la vida plantea la formación de otros nuevos. Y el teatro, como era de suponer, surge de pronto en otras ciudades de Rusia, tales como Odesa, Jarcow, Kiew y Yaroslaw. Los conocimientos del espectador son cada vez más amplios. Ahora desea ver puestas en escena obras del repertorio de los teatros de occidente, de las que ya tiene noticias por las traducciones hechas al ruso. Para hacer giras teatrales por Rusia son invitadas compañías del extranjero. El público ruso tiene la oportunidad de apreciar de cerca la cultura de occidente y de ver los progresos conseguidos por ésta. Los que más visitan Rusia son los teatros italianos, que gozan aquí de gran prestigio artístico. El teatro difunde nuevos conceptos en la sociedad rusa al tiempo que juega un gran papel estimulador de desarrollo multilateral. Las compañías nacionales se ven obligadas a competir con las extranjeras, lo que les hace refinar su arte. La semilla teatral sembrada por Pedro el Grande en terreno fértil da cada día mejor fruto.

CONSOLIDACIÓN Y AFIANZAMIENTO DE LA DRAMATURGIA Y TEATRO NACIONALES

El siglo XVIII da un paso gigantesco en los logros, tanto del teatro como de la dramaturgia nacionales. Ya son muchos los escritores que fomentan el arte dramático. De los autores dramáticos de este siglo la figura más destacada es Fonbisin. Su obra literaria florece durante el reinado de los continuadores de Pedro I. La corte rusa de este tiempo gusta de vivir al estilo francés y alemán.

Fonbisin era un escritor de conocimientos muy vastos. Mantenía correspondencia con las personalidades europeas más destacadas de su tiempo. Su obra dramática desempeñó, con su crítica severa y mordaz, un papel importantísimo para el desarrollo y educación de la sociedad rusa. Nada importante se escapa de la pluma de este escritor; pero centra su atención en la crítica de la "Galomanía". Lo esencial de esta tendencia consistía en la imitación a ciegas de todo lo extranjero y, sobre todo, de lo francés, sin detenerse a diferenciar lo bueno y útil de lo malo y pernicioso.

A fines del siglo XVIII se produce en la vida teatral rusa un acontecimiento de notable importancia. Este acontecimiento había de dejar profunda huella pasando a formar un jalón en la Historia del teatro Nacional.

Un joven llamado Volcow, de modesta familia, forma una compañía teatral en la ciudad de Yaroslaw. Al principio sus trabajos en el teatro —por él fundado— pasan inadvertidos. Pero dado el éxito rotundo de sus espectáculos, pronto se empieza a hablar de él como figura de primerísimo orden. A este joven le dotó la naturaleza de múltiples y completas cualidades para el teatro. Además de ser él mismo autor de muchas obras, interpretaba en ellas los papeles principales, al tiempo que ideaba decorados y máquinas teatrales. La dirección de estas obras también corría a su cargo. Algunos de sus conceptos teatrales serán suficiente argumento para caracterizarle ante el lector. Volcow rompe con casi todas las normas clasicistas, conservando siempre la unidad de acción. Ignora totalmente el clasicismo, ya que éste priva al teatro de su esencia vital. Al teatro le son asequibles —según Volcow— todos los temas y todas las actividades de la vida humana, cosa que el clasicismo no podía consentir. El actor debe vivir su personaje y no limitarse a actuar en su nombre. A su juicio, no existen papeles buenos o malos, lo que sí existen son actores corrientes, mediocres o geniales. Su teatro jamás fué de los de una figura. Trató por todos los medios de vivificar el conjunto. Su método artístico siempre fué acentuadamente realista. Esto no quiere decir que Volcow despreciase todo lo que los demás métodos podían aportar a su arte; pero, eso sí, siempre trató de someter sus elementos al realismo. Y por último, el teatro está llamado a divertir, sí, pero educando.

Los espectáculos por él dirigidos obtienen tales éxitos que éstos mueven a la corte a invitarle a San Petersburgo a dar algunas representaciones. De aquí regresa Volcow triunfal. En la historia del teatro ruso es considerado Volcow como el profesional más destacado de su tiempo, y su teatro, como el auténtico teatro nacional.

Entra Rusia en el siglo XIX con una experiencia y bagaje teatral considerables. Pero cuando se manifiesta con toda su plenitud es, precisamente, en este siglo.

El desarrollo de todo teatro siempre depende directamente del nivel cultural y del estado por el que atraviesa la sociedad. La sociedad rusa sufre a principios de siglo profundas transformaciones, debido a las guerras napoleónicas. Esta sociedad se ve obligada a movilizar todas sus fuerzas para salir airosa de la dura prueba de la guerra. Napoleón y sus ejércitos no sólo trajeron a Rusia exterminio y calamidades —si bien éstas fueron numerosas—, sino que de forma inconsciente, pero muy palpable, demostraron que el Régimen de Servidumbre mantenía a Rusia en un estado de estancamiento total. Una vez conseguida la victoria sobre Napoleón se presentaba otra batalla, que había de salvar, esta vez, recurriendo a otras armas. Esto preocupaba a los hombres más avanzados de Rusia. Por eso todos ellos se vuelcan con los medios que tienen a su alcance a acabar con el Régimen de Servidumbre. Esta época de la historia de Rusia necesitaba colosos, y la necesidad histórica los destaca. Sería de todo punto imposible analizar la producción artística y científico-cultural del siglo XIX en Rusia. Por eso nos limitaremos a enumerarlos. Si la ciencia rusa de este siglo nos presenta a figuras con prestigio universal, tales como Mendelieew y Pavlow, la composición musical no le va a la zaga, con sus ilustres representantes Rimski-Korsakow, Musorski, Chaicovski y Borodin. Las artes pictóricas, por su parte, cuentan con valores de la talla de Riepin y Basnisow. El cuadro más completo y halagador lo presenta la literatura. ¿Quién no conoce hoy los nombres de Gogol, Turguieñef, Chejof, Dostoyewski, Tolstoy y otros? Casi todos estos autores han escrito para el teatro, y sus obras han sido valoradas por la crítica rusa como modelos clásicos.

En este siglo, en Rusia existen dos centros que dictan leyes estético-culturales. Ambos se encuentran en Moscú. Uno de ellos es la Universidad, y el otro, el Pequeño Teatro Moscovita.

A mediados del siglo XIX la existencia de teatros en casi todas las ciudades de Rusia era un fenómeno totalmente corriente. Ello obliga al Estado a organizar un centro en la capital, cuya misión es regular la vida y actividades de los mismos. Este centro funciona bajo el nombre oficial de Oficina de los Teatros Imperiales. Bajo la tutela de ésta, aunque muy independiente, hay otra que se ocupa del trabajo de la "antreprisa" privada.

En la capital funcionaban por aquel entonces variedad de teatros; pero los que gozaban de más renombre eran los de Suvorin, el de Cámara, el de Komisarsebskaia y otros. Detendremos nuestra aten-

ción en el Pequeño Teatro Moscovita, puesto que en la escena de este teatro se llevó a cabo la representación de la célebre obra de Lope de Vega "Fuenteovejuna".

La elección de una obra nueva con destino a ser representada en la escena siempre ha constituído un gran problema en este teatro. La razón es bien sencilla, y pronto daremos con ella si nos colocamos en aquella época y conocemos por lo menos algunos detalles de la organización interna de este mecanismo teatral.

Encabezaba el mencionado teatro una actriz conocida por el nombre de Glikeria Nikolaewna Fedotova. ¿Quién era Fedotova? Era una actriz de extraordinaria inteligencia y portentoso talento. Poseía, según sus biógrafos, tal grado de cultura que con frecuencia se la invitaba a la Universidad de Moscú para dar conferencias, a lo que ella accedía gustosa. A Fedotova la conocía toda la Rusia culta de su tiempo, y personas que gozaban de gran prestigio y reconocimiento generales buscaban su trato. Incansable naturaleza para la investigación del teatro, al que consagró toda su vida, veía en él no un centro donde podía mostrar sus virtudes, que eran muchas, sino la tribuna desde la que se podían extender los poderosos tentáculos de la cultura a toda Rusia. Consciente de su misión, cuidaba de la vida del teatro como si se tratara de la de una criatura. En el teatro no se hacía nada sin consultar antes con ella. Sus compañeros de trabajo sentían por Fedotova verdadera pasión. Con ella compartían sus penas y sus alegrías. Es fácil imaginar el grado de perfección y disciplina del trabajo encabezado por una persona dotada de tales cualidades. En el teatro que ella dirigía no se toleraba el más mínimo retraso a los ensayos. Los violadores del orden establecido eran multados, y en caso de reincidir, expulsados. Fedotova veía en el actor la figura central del teatro, ya que al actor, y sólo a él, le correspondía ser portavoz de las ideas más progresivas y más humanas. Exigía de los actores que fueran modelos de conducta dentro y fuera del teatro. Referente al trabajo sobre los papeles que iban a interpretar, debían de conocer hasta los más íntimos detalles de la biografía de los mismos.

Fedotova fué maestra de toda una pléyade de artistas que obtuvieron en lo sucesivo gran renombre y popularidad.

Personalmente interpretó infinidad de papeles de importancia. Sirvan como ejemplo: Desdémona, en "Otelo"; Ofelia, en "Hamlet"; Julieta, en "Romeo y Julieta"; Larisa, en la obra de Ostrovski "La sin dote"; Ecaterina, en la obra "La tormenta", del mismo autor, y muchos otros. Además, dirigía los ensayos con excepcional acierto.

La influencia personal de Fedotova se extendía mucho más allá del teatro que ella encabezaba. Si por cualquier causa surgía algún incon-

veniente en las relaciones del teatro con la Oficina de los Teatros Imperiales, y éstos se prestaban cuando éste elegía alguna obra para ser puesta en escena, era suficiente que Fedotova se personase en dicha oficina para que el obstáculo desapareciera. ¡Tal era la influencia de esta actriz, orgullo del teatro dramático de Rusia!

En lo que se refiere al edificio teatral en sí, el Pequeño Teatro Moscovita se encuentra situado en el mismo centro de la capital, siempre muy concurrido. Posee éste una magnífica sala de expectación, que, sin llegar a tener la enorme capacidad de otros teatros hoy existentes en Moscú, sí es de los más lujosos y acogedores. El escenario de este teatro reúne magníficas condiciones. Su sistema es giratorio, lo que aporta gran dinamismo en los cambios y facilita el montaje de obras complicadas. Está dotado de tambores acústicos, lo que permite que la audición —desde cualquier punto de la sala— sea perfecta. Los efectos de luz y sonido son de todo punto completos.

Para los ensayos dispone de diferentes salas. Este detalle tiene capital importancia, puesto que el teatro siempre *trabajó* dos o tres obras simultáneamente.

A propósito de esto, no está demás hablar aquí de la manera rusa en la preparación de los espectáculos. En Rusia siempre fué característico que los espectáculos, después de las primeras representaciones, se retiraran de la cartelera, dando paso a otros que se estaban preparando con antelación. Esto no quiere decir que la vida escénica de los primeros se cortase aquí. Más tarde éstos vuelven a reaparecer en escena. De esta forma se consigue mantener fresco el interés del público hacia la obra durante largo tiempo, pues, como se ve, la obra se ausenta y reaparece en escena en períodos bien calculados. Este sistema, a su vez, permite disponer de tiempo suficiente para el montaje de otras obras. Otra gran cosa que facilita este sistema es maniobrar con el personal artístico. Este último factor es importantísimo si tenemos en cuenta que las compañías son aquí estables y todas las obras son interpretadas por los mismos actores. Y volviendo al Pequeño Teatro Moscovita, diremos que posee sus propios talleres de carpintería, electricidad, efectos de ruido, maquillaje, indumentaria y demás requisitos de la profesión. Si añadimos que a la cabeza de estos talleres se encuentran especialistas en cada una de estas ramas, veremos que el teatro es una organización totalmente autónoma e independiente. Este teatro se ha perfeccionado con el correr del tiempo; pero, en términos generales, en el siglo XIX ya tenía las características mencionadas.

La práctica teatral ha demostrado, y lo sigue haciendo hoy, que a la dramaturgia clásica española le corresponde un lugar honorífico en la gran literatura dramática de todos los pueblos y de todos los tiempos. Si echamos un vistazo a la Historia del Teatro Universal, nos encontramos con que los nombres de nuestras autoridades en arte dramático siempre están presentes allí donde el pulso teatral se acelera. Las obras de nuestros clásicos no son dañadas por el tiempo. Este más bien ha sido el factor que ha contribuído a su franco prestigio e inmortalidad. Por su forma y contenido, éstas siguen conmoviendo al espectador como en el momento que fueron escritas por sus autores. Es verdaderamente notoria y relevante la facilidad por parte de nuestros clásicos para adueñarse de las escenas de todo el mundo. Las causas de este fenómeno son de índole diversa. Citemos algunas que, a nuestro juicio, son de primordial importancia. Nuestro teatro clásico se desarrolló en todo momento sobre la norma inédita de fuerte ligazón con la realidad objetiva. Nuestra dramaturgia, por otra parte, aunque siempre basó su desarrollo esencialmente en el terreno nacional, supo dotar a sus personajes de rasgos y sentimientos universalistas.

En lo básico, todos los pueblos son, en su modo de sentir, similares, pero se diferencian en la forma de expresar sus sentimientos. Así, nos encontramos que lo que es forma esencial de expresión para unos es de relativa importancia para otros.

Un dinamismo dramático perfecto puede aportar de por sí gran vitalidad escénica a toda comedia. Este centro vitalizador está presente en casi todas las comedias de nuestros clásicos. Si añadimos a lo dicho que casi todas estas obras son realistas, comprenderemos las causas por las que el teatro clásico español se ha granjeado el interés y reconocimiento general.

En el caso que nos ocupa se trata de analizar el curso seguido por nuestro teatro clásico en Rusia.

Volvamos a los días en que el consejo artístico del Pequeño Teatro Moscovita tomó la decisión de representar "Fuenteovejuna". En otro momento hemos dicho que bajo la tutela de Fedotova se habían fortalecido grandes figuras teatrales. Una de estas figuras fué la eminente actriz, de nacionalidad rusa, María Nicolaewna Yermolova. Corría el fin del siglo XIX. Fedotova se encontraba en su residencia moscovita arrastrando los efectos de una larga y penosa enfermedad, que acabó por paralizarla. Pero el teatro seguía consultando con ella todas sus cuestiones. A su vez, ella velaba por la marcha del teatro de la

misma forma que lo hacía en sus días de esplendor. Cuando se le comunicó la decisión del consejo artístico de poner en escena "Fuenteovejuna", no dijo nada. Se quedó durante largo rato pensativa, como si estuviera sondeando con la mente la obra, el tiempo y las posibilidades. Por fin rompió el silencio para decir: "Me parece muy bien, aunque difícil." Difícil a ella, que siempre había creído todo asequible para la compañía de este teatro. Después dijo a los presentes: "No olvidéis que sin Laurencia no hay "Fuenteovejuna"." Se refería Fedotova a que la mayor dificultad para acometer esta empresa era elegir, sin lugar a equivocarse, a la artista que había de crear, a los ojos del exigente público moscovita, el carácter de la obra maestra del genial dramaturgo español. Es indispensable hacer aquí un alto para hablar con espacio, no de la obra bien conocida y profundamente analizada por los investigadores en España, sino para apreciar el modo de abordar este tema por parte de un conjunto teatral muy lejano de las fronteras de nuestra Patria. Resumiendo: pretendemos dar una ligera idea de cómo una de nuestras glorias dramáticas fué representada por el Pequeño Teatro Moscovita. Si conseguimos interesar a alguien con nuestro intercambio de impresiones, nos daremos por satisfechos.

Desde que se planteó la decisión de la representación de la obra hasta el comienzo del trabajo directamente sobre la misma transcurrió bastante tiempo. No se podían echar en olvido las palabras de Fedotova, que sonaban a advertencia: "Sin Laurencia no hay "Fuenteovejuna"." ¿Quería decir esto que, en concepto ruso, si se suprimiera de la obra a Laurencia, ésta perdía todo su valor? Podemos asegurar que hacer esta deducción sería profundamente erróneo. Hemos tenido la oportunidad de estudiar con detenimiento los trabajos de investigación de los hispanistas rusos sobre la obra, así como las Memorias de artistas que tomaron parte en el espectáculo, y podemos asegurar que, al advertir sobre el carácter de Laurencia, era debido al gran peso que sobre ella cae en la obra y las dificultades que presenta su interpretación. Por otra parte, la historia escénica de esta obra ha demostrado de modo convincente que en aquellos espectáculos donde el personaje de Laurencia no fué conseguido, la obra no obtuvo el éxito ni la resonancia que esta obra acostumbra tener. Siendo así, es justo que nos detengamos en Laurencia en el caso que nos ocupa.

Después de continua búsqueda y múltiples pruebas, quedó decidido quién había de ser la artista unánimemente elegida para dar vida escénica a Laurencia. A Yermolova fué a quien el destino le reservó la oportunidad de interpretarlo, y, lo que es más importante, de inmortalizarlo por segunda vez.

Algunos rasgos de la biografía de Yermolova pueden echar luz sobre su persona. Era hija de un matrimonio que consagró toda su vida al teatro, sin que por eso lograra éxitos notables en las tablas. Pronto se quedó Yermolova huérfana de madre. Su padre, modesto apuntador del teatro, soñaba con hacer de su hija una actriz de magnitud. Tardó mucho antes de decidirse a compartir con ella las esperanzas que mudamente abrigaba. Lo que no dejaba jamás de hacer era llevar a la pequeña a todos los ensayos y representaciones. Siempre se les podía ver a los dos juntos metidos en la concha escénica. Por lo visto, la niña hacía algo más que entretenerse en el teatro. Su padre seguía atentamente todos los movimientos y reacciones de su hija, afianzándose cada vez más en la idea de que su Yermolova había nacido para el teatro.

En cierta ocasión, el viejo apuntador creyó llegado el momento de revelar a su hija el secreto y la tentación que tanto tiempo le llevaban atormentando. La dicha fué completa para Yermolova, que sólo soñaba con la escena. Pero el destino, antes de conducirnos a la gloria, nos depara serias pruebas, de las que sólo sale airoso el genio verdadero.

Los paralelos siempre son peligrosos; pero existe tal similitud en el camino seguido por algunos genios hacia la gloria, que al recordar el de Yermolova, involuntariamente se alza ante nuestra imaginación el coloso Molière. Si éste no cosechó más que reveses y rotundos fracasos mientras creyó alcanzar la gloria en el cultivo del género trágico, a Yermolova le ocurrió lo mismo en el comienzo de su carrera teatral, puesto que la inició dedicándose al ejercicio de un arte que le era totalmente ajeno. Sólo cuando Molière empieza a cultivar el género cómico le acompaña el éxito y la fortuna no le deja de la mano hasta el fin de sus días. Yermolova comenzó su carrera profesional cultivando el *ballet*. La elección fué debido a que reunía todas o las principales cualidades que éste exige: buena estatura, plasticidad, rapidez en sus reacciones hacia el mundo exterior, sentido envidiable del ritmo y oído musical absoluto. Era, además, Yermolova de carácter abnegado, y su capacidad para el trabajo, verdaderamente sorprendente. Y, no obstante, Yermolava no conseguía progresos. Más tarde, la falta de éstos se trueca en desatinos profesionales que la llevan al margen de la desesperación. Después de repetidos y concienzudos intentos se ve forzada a abandonar el *ballet* como única salida. Pero su padre no cede en su intento, y decide encauzarla por el arte dramático. Recomienda a su hija preparar varios parlamentos y escenas sueltas, que son ensayados

en casa. Durante los ensayos descubre en su hija una memoria prodigiosa, un sentimiento del ritmo ideal, al mismo tiempo. El bien sabía que era lo más valioso: gran facilidad de compenetración con los caracteres que interpretaba. Ahora sólo hacía falta que una autoridad pudiera afirmar que todo aquello era algo más que la manía de un viejo soñador. Sólo una oportunidad era la que se precisaba, y ésta no se hizo esperar.

En el Pequeño Teatro Moscovita estaba a punto de estrenarse una obra. Hubo que aplazar el estreno, ya que una de las actrices de primera fila fué aquejada de pronto por una enfermedad. Era necesario reemplazarla sin pérdida de tiempo.

El viejo apuntador creyó llegado el momento más propicio, y se dijo: "Ahora o nunca." Sin más rodeos propuso la candidatura de su hija para acometer la tarea. La propuesta causó gran extrañeza. Hay que tener en cuenta que ésta fué hecha en el teatro que contaba con la compañía más completa de todos los teatros de Rusia. Es, por lo tanto, de suponer que al teatro no le era muy difícil encontrar salida de la situación que la actriz enferma había causado. Pero este teatro se mantenía fiel a una buena costumbre, que consistía en lo siguiente: todos los años convocaba un concurso artístico con el fin de descubrir nuevos talentos, los cuales, con el tiempo, pasaban a ser la reserva de la compañía. De esta forma, el teatro se podía mantener fuerte y con su futuro asegurado. Los jóvenes talentos que aguantaban la dura prueba a que habían sido sometidos pasaban a formar parte de la compañía casi con los mismos derechos que el resto de los artistas. No quiere decir esto que se les permitiera actuar en escena hasta transcurrido el tiempo establecido por el consejo artístico. Este tiempo de meritorio se había marcado para que los jóvenes, antes de actuar de forma independiente, tuvieran la posibilidad de aprender de los veteranos de la escena todos aquellos conocimientos, sin los cuales era imposible trabajar en un teatro de esta categoría. Uno de estos privilegios consistía en que si alguno de ellos deseaba probar sus fuerzas en la escena se le daban toda clase de facilidades para poder hacerlo.

Como el padre de Yermolova llevaba prestando sus servicios en el teatro muchos años, su hija también gozaba de los mencionados derechos. Esta fué la causa por la que sus palabras no pasaron desatendidas. En efecto, Yermolova comenzó los ensayos, consiguiendo rápidos progresos en el dominio del personaje. Llegó el día del estreno. El espectáculo despertó gran interés; pero los laureles estaban destinados para la actriz hasta entonces desconocida: Yermolova. Toda la Prensa le dedicó sendas críticas y elogios. En ellos se decía que en Rusia había aparecido una actriz de extraordinario talento. A partir

de aquí, sus éxitos se fueron sucediendo con facilidad asombrosa. Pasa Yermolova a engrosar el ya numeroso grupo de veteranos del teatro. Ahora se encuentra en el trabajo para encarnar el personaje de Laurencia.

ENCARNACIÓN DE UN CARÁCTER

Empezó la actriz por dedicarse por entero al estudio de la obra de Lope de Vega en términos generales. El conocimiento multilateral de la obra de Lope y el estudio de ésta lo hacía con el fin de encontrar los puntos de contacto, así como los distantes, entre Laurencia y las demás damas creadas por el dramaturgo. Los puntos de contacto le eran imprescindibles para comprender las particularidades del carácter femenino español, y los distantes, con el objeto de dar con los típicamente característicos y exclusivamente personales de Laurencia. En otras palabras, Yermolova trataba de hallar la diferencia entre Laurencia española y Laurencia carácter. Después de larga, concienzuda y minuciosa investigación, concluye la actriz que Laurencia es más que un carácter nacional, es todo un carácter de talla universal. A su vez deduce que la universalidad del carácter que se propone interpretar sólo puede ser conseguido a través del elemento nacional español. Laurencia es producto de una época determinada. Pero Yermolova sabe perfectamente que es imposible interpretar fórmulas de todo punto ajenas a la naturaleza específica del arte teatral. No obstante, hay que conseguir que el espectador saque en limpio que Laurencia encarna en su persona las virtudes de toda una parte, no sólo española, sino universal. Y la actriz elige entre los métodos el más acertado. La trayectoria de su investigación va de lo general a lo concreto. Una vez comprendida Laurencia como persona y como "papel", es menester analizar por separado todos sus impulsos, orgullo, movimientos, pasiones, averiguando la causa que los motiva. La misma Laurencia colocada en otro ambiente mantendría una línea de conducta totalmente distinta. Mas todo esto es aún insuficiente. Hasta ahora el trabajo recae sobre el intelecto de la actriz. La etapa siguiente y principal consiste en conseguir que todo lo que apasiona y conmueve a Laurencia apasione y conmueva a Yermolova. Más claro, lo que trata Yermolova es de dejar de ser ella actriz, para pasar a ser ella Laurencia. Por eso, una y otra vez vuelve sobre el personaje hasta alcanzar sobre él pleno dominio. Este dominio suponía abandonar su propia persona a favor de la dama de Lope.

Hablando en cierta ocasión de arte dramático, fué precisamente Yermolova la que se manifestó en estos términos: "para interpretar bien un papel no vale imitar, lo importante es convertirse, ser". Ella

fué Laurencia, y su Laurencia constituyó la meta y la cumbre de sus triunfos en el teatro. El espectáculo de "Fuenteovejuna" en el Pequeño Teatro Moscovita, obtuvo un éxito sin precedentes. Este espectáculo pasó a la historia del arte ruso como representación teatral con historia propia. Hoy en todas las academias de arte se dan infinidad de conferencias sobre las condiciones y forma en que llevó a cabo el trabajo sobre la obra de "Fuenteovejuna". La crítica de arte califica este espectáculo como modelo y fenómeno de importancia trascendental.

Los que tuvieron la dicha de presenciarlo relatan la jubilosa acogida que éste tuvo. Las ovaciones del público se prolongaron más de veinticinco minutos. En la sala se oían gritos de aprobación. El telón no subía y bajaba como de costumbre. Permanecía alto y los artistas eran aplaudidos por el público de forma expresiva y tumultuosa. Las muestras de gratitud se prolongaron fuera del teatro. A la salida del local se concentró una gran muchedumbre que esperaba impaciente la aparición de los artistas. El punto culminante de esta escena lo constituyó el momento en que Yermolova, a su salida, fué tomada en brazos y llevada en alto por las calles de Moscú. De esta forma condujo el público a su actriz predilecta hasta el domicilio.

Aquellos días "Fuenteovejuna" estaba en la boca de todo el mundo, despertando fogosas y continuas discusiones.

El teatro ofreció un gran homenaje a Yermolova, en el que se la calificó como la actriz número uno de toda Rusia. Se le hicieron valiosos regalos; pero el que más le conmovió fué el que le presentaron los maquinistas de la escena. Estos tuvieron la excepcional ocurrencia de hacerle un presente único en la historia del teatro universal: serraron un segmento de la escena, precisamente aquel sobre el que permanecía Yermolova en el momento de pronunciar su famoso parlamento y se lo entregaron al tiempo que le decían que sobre aquel trozo escénico no tenía derecho a pisar nadie que no fuera ella.

LA OBRA CALDERONIANA EN RUSIA

El éxito de la representación de "Fuenteovejuna" ya es de por sí bastante elocuente; no obstante, la importancia de este hecho fué sumamente mayor, ya que estimuló el interés de la crítica, del teatro y de la sociedad rusa en general, por los valores de la cultura de España. Prueba del gran interés que ha despertado nuestra cultura en Rusia, es que uno de los escritores rusos más insignes, Turguieñef, haya dedicado mucho de su tiempo a estudiarla. A la pluma de este célebre escritor pertenece un profundo análisis de la obra de don Pe-

dro Calderón de la Barca. De las obras de Calderón, la que mayor impresión causó a Turguieñef fué "La vida es sueño". Refiriéndose a ésta, escribía: "Este drama es la cumbre de toda la obra calderoniana y uno de los modelos más sobresalientes de la dramaturgia mundial de todos los tiempos. Jamás he leído nada más perfecto; estoy "calderonizado". Este monstruo es capaz de remontarse a tales alturas filosóficas de una forma que sólo a él le es dado."

Las palabras de Turguieñef son tanto más significativas, puesto que era un gran conocedor de la cultura occidental.

Don Pedro Calderón de la Barca goza de gran prestigio en Rusia. Sus obras fueron y siguen siendo representadas en la escena rusa ininterrumpidamente. Las más conocidas, y que obtuvieron más difusión, fueron las siguientes: "La vida es sueño", "La dama duende", "El alcalde de Zalamea" y "No hay bromas con el amor". "La vida es sueño" se representó por vez primera a comienzos del siglo en el Teatro de Cámara de Moscú. La dirección corrió a cargo del famoso director Tairow. Este célebre director siempre sintió inclinación por la obra calderoniana. Sobre su trabajo en esta obra, y su comprensión de la misma, podemos apuntar: "Si "La vida es sueño" fué objeto de continuo estudio e investigación por parte de Tairow, los espectáculos que de la comedia se hicieron siempre tuvieron gran éxito entre minorías selectas. La profunda base filosófica de la obra, así como la moral que de ella se desprende, no podían ser captadas y comprendidas por el espectador corriente. Tairow realizó titánicos esfuerzos con el fin de hacerla asequible a esta clase de público. El director empezó por buscar la forma de dar con los elementos teatrales más expresivos, y a la vez, más comprensibles. Creyó conveniente, sin alterar el texto de la obra, rebajar un tanto su tono retórico y altisonante. Con este fin trabaja incansablemente sobre los acentos y entonaciones. En la interpretación de los artistas introdujo el elemento de habitualidad. Niveló con gran maestría y tacto escénico, el ritmo entre las diferentes escenas que componen la obra, cuidando esmeradamente de todo el espectáculo. Trató por todos los medios de concretizar notoriamente el lugar en que se desarrolla la acción. Hizo trabajar el elemento luz y el elemento musical, de tal suerte que consiguió mantener impresionado al público durante todo el tiempo que duró el espectáculo.

Bajo la dirección suya se montó asimismo "La dama duende". El éxito de esta comedia fué de consideración. Se mantuvo en la cartelera del Teatro de Cámara muchos años; pero al morir Tairow, el teatro se cerró y la obra no volvió a representarse en la capital.

"La dama duende" continúa su vida escénica en múltiples teatros

de la provincia rusa, y a juzgar por las reseñas, es cada vez más aplaudida por el público.

"El alcalde de Zalamea" es quizá de las obras de Calderón la más conocida en Rusia. En la actualidad es muy difícil tropezar con una persona que de una u otra forma se interese por el teatro que no tenga noticia de esta obra.

Antes de referirnos a la representación de "El alcalde de Zalamea" conozcamos algunos detalles de la historia de esta comedia, que, a nuestro juicio, no dejan de ser curiosos. La primera traducción de "El alcalde de Zalamea" no fué hecha al ruso. Al eminente ucraniano Iván Francó, gran conocedor y apasionado hispanista, es a quien pertenece la traducción directa del español al ucraniano de "El alcalde de Zalamea". Además, Francó escribió extensos comentarios sobre esta comedia. Se preocupó grandemente en propagarla y de que ésta fuese representada. Sus esfuerzos fueron coronados por el éxito, pues "El alcalde de Zalamea" vió al fin las tablas en el mejor teatro de la capital de Ucrania, Kiew. El éxito y la resonancia que obtuvo fué tal que muchos teatros de la provincia ucraniana siguieron este ejemplo.

Iván mantenía extensas relaciones con todos los representantes de la intelectualidad rusa, y puso gran interés en convencer a éstos de la necesidad de que "El alcalde de Zalamea" fuera traducida al ruso. La gran influencia de Iván Francó, de una parte, y los fabulosos éxitos que estaban obteniendo los teatros en toda Ucrania, por la otra, hizo que en Rusia se apuraran con la traducción de "El alcalde de Zalamea". Posteriormente fueron muchas las veces que la obra se tradujo al idioma ruso. Todavía hoy se la sigue traduciendo con asiduidad. Algunas de estas traducciones alcanzan tal perfección que parecen más bien original que otra cosa.

En la escena propiamente rusa, la comedia se representó en casi todos los principales teatros. Muchos de ellos la llevaron por todos los rincones de este inmenso país, y en todos el interés por ella fué grande.

En un artículo corto es imposible detenerse a examinar los espectáculos a que esta comedia dió lugar, por eso creemos más acertado hablar del juicio que de "El alcalde de Zalamea" se ha formado la crítica en Rusia. La visión de la comedia por parte de la crítica nos puede facilitar ver el estilo y tendencia de los espectáculos, ya que éstos, salvo raras excepciones, siguen el camino por ella indicado.

Los trabajos de investigación sobre "El alcalde de Zalamea" son numerosísimos. Unos centran su atención a averiguar el puesto que le corresponde a esta comedia en la galería de las creaciones de Calderón. Otros versan sobre la tendencia y motivos que movieron al autor a componerla. A algunos investigadores les interesa analizar la obra

limitándose a desentrañar y poner de manifiesto la esencia de los personajes. Nosotros trataremos de resumir los argumentos que nos parecen más convincentes.

Todo arte dramático es, ante todo, acción. Donde la acción muere, el dramatismo como categoría artística desaparece. ¿Dónde nace la acción? Esta surge como resultado del choque de los caracteres entre sí, y el choque, a su vez, se produce, porque el objetivo que persiguen estos caracteres es diametralmente opuesto el de unos al de los otros. Ilustremos esto con un ejemplo: mientras Pedro Crespo trata por todos los medios de que dispone ocultar a su hija Isabel de los ojos de la soldadesca, el capitán don Alvaro de Ataide busca la forma de burlar la vigilancia del viejo con el propósito de raptarle la hija. Aquí nos encontramos con dos fuerzas contrapuestas que originan la acción. Esta última se mantiene en vigor hasta que el conflicto encuentre solución. En "El alcalde de Zalamea" el capitán consigue burlar a Pedro Crespo, pero la acción no disminuye sino más bien se condensa. La primera parte del conflicto está resuelto desde el momento que el capitán consigue raptar a Isabel. Este punto representa la línea divisoria, después de la cual los papeles y los objetivos de Crespo y el capitán se invierten. Resulta que ahora es Pedro Crespo el que trata de que don Alvaro se case con Isabel, y éste, por el contrario, busca la forma de desembarazarse de ella. Como podemos apreciar, el conflicto no pierde tensión al verificarse este cambio, sino que se recrudece más y más. En ambas posiciones Isabel es el objetivo que, de una u otra forma, persiguen tanto Pedro Crespo como el capitán. El conflicto mantiene relación estrechísima con la acción misma; es más, ésta se alimenta de él, ya que cuando éste se ausenta el choque disminuye considerablemente. En este caso sólo podemos decir que el conflicto ha encontrado plena solución cuando Pedro Crespo consigue eliminar al capitán.

Todo el mundo sabe que "El alcalde de Zalamea" es una obra de valor incalculable. Pero lo importante es poner de manifiesto las causas que hacen de esta comedia una obra maestra. A primera vista, en "El alcalde de Zalamea" no ocurre nada que no sea comúnmente conocido. Su asunto es de lo más sencillo. Lo es hasta el punto que se puede exponer en dos palabras: En la pequeña "Zalamea" vive pacíficamente un villano que se llama Pedro Crespo. Es viudo y sólo tiene una hija que se llama Isabel y un hijo que responde al nombre de Juan. La posición de Pedro es, entre los que le rodean, fuerte. Todo su cariño lo tiene depositado en su hija, a la que rodea de toda clase de atenciones. Un día, de paso a Portugal, se detiene en Zalamea el ejército mandado por don Lope de Figueroa. Una de las compañías

de este ejército trae consigo al capitán don Alvaro de Ataide. Este se hospeda en casa de Pedro Crespo, donde es muy bien acogido por el dueño. Para evitar conflictos, Pedro Crespo oculta a su hija Isabel en el desván de la casa. Enterado el capitán de esta medida de precaución tomada por Pedro Crespo, decide raptarle la hija cueste lo que cueste. Consigue su maligno propósito y una vez raptada la ultraja y abandona en el bosque. Cuando esto ocurría, Pedro Crespo es nombrado alcalde de Zalamea. Como padre, y como autoridad, toma venganza ahorcando al capitán.

Como ya hemos dicho, el argumento no puede ser más corriente; pero cuando se presencia esta comedia, tiene uno la sensación de que ante nuestros ojos se están desarrollando acontecimientos de gran magnitud. ¿Cuál es el secreto de este fenómeno?

"Los grandes caracteres producen grandes situaciones."

"El alcalde de Zalamea" es una comedia de grandes caracteres y su choque produce situaciones grandes. Vayamos por partes: Pedro Crespo es un carácter nuevo en la galería de los grandes personajes que ha destacado el arte dramático español. Si en una obra como "Fuenteovejuna" —que por cierto también contiene caracteres nuevos para el tiempo en que fué escrita— los personajes se portan con cierto grado de sumisión en lo que se refiere a sus relaciones con los señores, en el caso de Pedro Crespo nos encontramos conque este carácter ocupa un peldaño superior en comparación a aquéllos. Pedro Crespo es un campesino acomodado, como lo es en "Fuenteovejuna" Esteban. Pero si Esteban busca, solicita y ruega justicia, Pedro Crespo lucha por ella y la exige, convencido de que le pertenece. El mismo nos lo dice:

Don Lope.

Ayer todo erais reniegos,
Por vidas, votos y pesias;
Y hoy estáis más apacible,
Con más gusto y más prudencia.

Crespo.

Yo, señor, respondo siempre
En el tono y en la letra
Que me hablan: ayer vos
Así hablabais, y era fuerza
Que fueran de un mismo tono
La pregunta y la respuesta.
Demás de que yo he tomado
Por política discreta
Jurar con aquel que jura,
Rezar con aquel que reza.

(Pág. 67, jornada 2.ª)

Pedro Crespo no busca a nadie para abordar y resolver sus problemas; los enjuicia y les busca solución él mismo. Toda su conducta está dictada por un móvil del cual es consciente —la justicia—. Los honores postizos son por él despreciados como inservibles e incapaces de convencer a nadie. Se enorgullece de su origen villano, pues sabe que éste no le quita decoro a su persona. Resumiendo, Pedro Crespo tiende a librar su persona de los prejuicios del pasado. Es este personaje un auténtico representante de la joven burguesía española que empieza a tener conciencia de sí misma y del papel que en la historia está llamada a desempeñar.

Contrapuestos al carácter de Pedro Crespo, en la comedia encontramos los de don Lope de Figueroa y don Alvaro de Ataide, caracteres muy completos y dotados de gran voluntad. Es comprensible que al originarse el conflicto entre tales caracteres produzca éste situaciones tan fuertes que causen la impresión de grandiosidad de que hablábamos al principio.

"El alcalde de Zalamea", además de ser analizada por la crítica rusa desde este ángulo y posiciones, lo es también desde el momento histórico. En este momento histórico van incluídas las causas que movieron a Calderón a escribir esta comedia y lo que se proponía al hacerlo; la situación por la que atravesaba la sociedad española y los fenómenos que estimulaban su desarrollo.

Todo esto servía a los teatros de brújula para hacer de sus espectáculos verdaderos lienzos dramáticos de gran capacidad instructiva.

TIRSO DE MOLINA

Tirso de Molina es otro de los dramaturgos españoles cuyas obras han sido representadas en los escenarios de los teatros rusos con bastante frecuencia. De las comedias pertenecientes a la pluma de Tirso de Molina, las que más difusión han obtenido son las siguientes: "Marta la Piadosa", "Don Gil de las calzas verdes" y "La prudencia en la mujer". La primera de ellas —"Marta la Piadosa"— no hace mucho fué puesta en escena en uno de los teatros moscovitas de primera fila, el que ostenta el nombre de la genial actriz Yermolova, de la cual tuvimos ya oportunidad de hablar con motivo de la representación de "Fuenteovejuna". La dirección de esta comedia la desempeñó Andrey Mijailovich Lobanow, personalidad muy considerada en los ambientes artísticos de la capital.

Los ensayos de esta obra se prolongaron más de tres meses. Aunque la representación de "Marta la Piadosa" no careció jamás de público, no tuvo el éxito que se esperaba y la crítica de arte no le fué

muy favorable. Las causas de este relativo desacierto fueron de índole diversa. Algunas reseñas del espectáculo atribuían esto al insuficiente trabajo de investigación, por parte del teatro, sobre la obra. Además se ponía de manifiesto en ellas, que la dirección no había conseguido dar con los resortes dramáticos, pormenor éste de capital importancia para asegurar el éxito escénico. Otras expresaban el parecer que esta comedia se encontraba fuera de tiempo. Con —fuera de tiempo— la crítica se refería, no a lo inservible de la obra en sí, sino a que el tiempo elegido para su representación era el menos adecuado para llevarla a la escena.

Durante el trabajo del teatro sobre "Marta la Piadosa" se encontraban en preparación otras obras de insignes dramaturgos. Entre éstas figuraban "Hamlet" y "Romeo y Julieta", de Shakespeare. El estreno de estas tragedias —ambas muy conseguidas— echaron cierta sombra sobre el estreno de "Marta la Piadosa". Cuando tienen lugar estos fenómenos de coincidencia, en Rusia se ha dado en denominar al espectáculo que sufre la influencia negativa como espectáculo "fuera de tiempo". Una vez aclarado esto nos sentimos con el deber de apuntar que, tanto "Marta la Piadosa" como toda la obra de Tirso, es cuidadosamente estudiada en Rusia. La traducción de sus obras completas se ha efectuado al ruso más de una vez, y la cantidad de ejemplares editados sobrepasa en mucho al millón. Cada uno de estos ejemplares va acompañado de un preliminar que comenta la obra y su importancia, facilitando así la comprensión, no sólo de la comedia, sino de toda la obra creadora de Tirso. Para cerrar este párrafo constataremos que es totalmente imposible acabar una carrera de arte dramático en Rusia sin conocer la obra del creador del tipo de Don Juan.

LOPE DE VEGA EN LA ACTUALIDAD TEATRAL RUSA

Pero ahora es llegado el tiempo de que nos ocupemos del autor dramático que ha conseguido en Rusia mayor popularidad —Lope de Vega—. En parte ya hemos tocado este tema al referirnos a la representación de "Fuenteovejuna" en el siglo pasado. Pero el gusto por su teatro es tan creciente, que en los escenarios de los teatros de toda la U. R. S. S. se representan de forma ininterrumpida sus comedias, entre otras muchas, "El perro del hortelano", "La discreta enamorada", "La viuda valenciana", "El maestro de danzar", "La estrella de Sevilla" y "La moza del cántaro" son las más generalmente conocidas y representadas. De las mencionadas obras quizá sea "El perro del hortelano" la que más triunfos escénicos obtuvo en los últimos años. Es de suponer que esta comedia tiene en Rusia más de treinta repre-

sentaciones diarias, ya que son muchos los teatros que centraron su atención en ella. Ante la imposibilidad de hablar de todos ellos lo haremos de la interpretación de dicha obra por el Teatro Ruso, de la ciudad de Jarcow.

"El perro del hortelano" ha sido considerada por la crítica como obra naturalista. En su acercamiento a la misma, el Teatro Ruso, de Jarcow, persiguió el objetivo de hacer de ella un espectáculo puramente realista. Conseguir este objetivo no era tarea difícil debido a que la comedia se inclina de forma muy acentuada al realismo. De "El perro del hortelano" se ha escrito y hablado mucho, por lo menos en Rusia, calificándola unos como comedia de situaciones y otros como comedia de caracteres.

El Teatro Ruso trabajó sobre "El perro del hortelano" considerando a ésta comedia de caracteres. La práctica demostró que el teatro, al acercarse a la obra como dejamos dicho, no se equivocó. Nosotros, que tuvimos la oportunidad y la dicha de presenciarla, podemos hacer testimonio de que este espectáculo se desarrolló principalmente sobre la base de la encarnación de caracteres.

El día del estreno de "El perro del hortelano" fué de gran animación para los círculos teatrales de Jarcow. El hombre de la calle lo esperaba también impaciente. El resultado y calidad artística de éste sobrepasó en mucho la confianza en él depositada.

Los decorados eran de una suntuosidad indescriptible; pero esto no podía sorprender a un público acostumbrado a esta clase de grandeza teatral y educado a apreciar toda producción escénica por el seguro síntoma de acción y autenticidad. Pues bien, si los decorados eran de rara perfección, el trabajo de los intérpretes podía satisfacer al más exigente. El público permanecía en las butacas como electrizado, y sólo en los entreactos se rompía el silencio para dispensar a los artistas tumultuosos y prolongados aplausos. Es sumamente difícil destacar a alguno de los ejecutantes; pero si nos tomamos esta libertad, diremos que la mejor interpretación fué la de la artista popular de la República de Ucrania, Tamarova. Interpretaba ésta el papel de Diana.

Tamarova es una actriz de grandes recursos expresivos. Desarrolla los caracteres que interpreta con gran sentido de la medida artística. Su habilidad para compenetrarse con los personajes es admirable. Coloca los acentos dramáticos de tal suerte que resulta sumamente fácil conseguir los vaivenes del sentimiento e ideas de los personajes por ella interpretados. No sabe fingir; sufre realmente lo mismo que si lo que ocurre en escena sucediera en la propia vida. Es imposible sorprenderla en posición de espectadora de su personaje, incapaz de poder apreciarlo desde el exterior. Aunque posee muchos recursos, hace

uso de ellos de forma muy escueta, recurriendo sólo a aquellos que el momento requiere. Esto último hace que sus personajes sean claros y asequibles. Nunca pierde la perspectiva del papel y consigue situarlo muy acertadamente en el sitio que le corresponde; esto da la posibilidad de que el tejido dramático, tanto del papel como de toda la obra, no sufra y se conserve fuerte y transparente.

La Diana de Tamarova en el espectáculo no era una Diana escénica, sino viva, real, tangible y perfecta. Así la vemos desarrollando —mejor dicho—, viviendo, su personaje, unas veces alegre y otras meditabunda; aquí tranquila y allá exaltada; ahora amable y condescendiente, para trocarse después en despreciativa y tiránica. Pero lo que Tamarova traza con singular maestría es la lucha que se desarrolla en el interior de Diana entre su apasionantes amor por Teodoro, de una parte, y la gran diferencia de las cunas de ambos, por la otra. Esta diferencia de cunas supone la barrera infranqueable que imposibilita que ese loco amor de Diana se convierta en viva realidad.

Este motivo de lucha atraviesa como un flechazo casi todo el grosor del tejido dramático del papel y de la obra. Tamarova no pierde de vista este factor, y conduce con pasmosa habilidad a Diana por el itinerario dramático previsto.

Diana es en la obra la portadora de la tendencia o idea del autor. Pero esta tendencia está artísticamente disuelta y esparcida por toda la comedia. Por otra parte, hay que hacerla asequible al público, no de forma declarativa y al desnudo, sino de forma emotiva, artística. Como podemos apreciar, el momento de creación consta de dos partes. La primera y principal es la parte consciente; en otras palabras, aquella en que la actriz se preocupa de cuidar que su personaje no se desvíe ni lo más mínimo de la senda marcada por el autor; más claro todavía, de la tendencia. La parte segunda o inconsciente exige la encarnación del personaje a rienda suelta. Estas dos partes, como dejamos dicho, son las componentes del momento de creación. Cada una de ellas no tiene vida independiente, sino que la segunda está supeditada a la primera. El fenómeno es interesante, ya que mientras que para el autor la primordial es la tendencia que persigue como fin, para el espectador la más significativa es la inconsciente que le aporta placer estético. Tanto el autor como el público, interesan en igual grado a la actriz, puesto que, si lo miramos detenidamente, ésta es la que tiene que satisfacer las exigencias de ambos. Tamarova posee un talento inigualable para realizar palarelos como los que acabamos de mencionar.

Su Diana fué la prueba más convicente. Preguntada en una ocasión sobre qué papel era el que más gustosa interpretaba, contestó como sigue: "Me he consagrado al teatro, y durante mi larga vida escénica

jamás he interpretado papel alguno a disgusto; pero lo que sí puedo decir es que donde verdaderamente me siento suelta es en el drama español y en la tragedia inglesa. Los clásicos, tanto ingleses como españoles, son los que facilitan el mejor material para la interpretación y trabajo del actor. Conocen y dominan éstos la naturaleza humana de tal forma que el actor no se ve nunca forzado a recurrir a medios ajenos a su arte para encarnar los caracteres por ellos creados."

Y con estas palabras de la intérprete más sobresaliente de esta obra dejamos "El perro del hortelano" para informar, aunque nada más sea de forma muy escueta, de cómo se realizó en Rusia otra comedia de Lope de Vega. Se trata de "El maestro de danzar".

En esta comedia centró sus miradas la personalidad que goza de mayor prestigio artístico en toda la U. R. S. S., Ivanow. Este es el que no sólo hizo la elección personal de esta obra, sino que elevó la propuesta de que fuera llevada a la escena al Ministerio de Cultura de la U. R. S. S. Las gestiones de Ivanow fueron bien atendidas por éste. El trabajo para efectuar la representación dió comienzo. Esta se llevó a cabo en el edificio teatral más suntuoso y de mayor capacidad que posee Moscú, denominado Teatro del Ejército. Ocurrió este hecho en el año 1949. Sobre el montaje de esta obra se trabajó más de ocho meses. Se convocó un concurso artístico entre los artistas de todos los teatros del país, con el fin de encontrar al que estaba llamado a interpretar el papel del galán de esta comedia. La música fué compuesta expresamente para el caso. Por último, se asignaron grandes sumas y se movilizaron recursos económicos al objeto de asegurar su éxito. El estreno de "El maestro de danzar" tuvo un éxito colosal. El inmenso local del teatro era insuficiente para acoger a todos los que deseaban presenciar esta obra. Corrida la voz de este acontecimiento teatral —así se calificaba el estreno de "El maestro de danzar"— llegaban los pedidos de las localidades con meses de anticipación. Por otra parte, se solicitaba al Ministerio de Cultura que enviara al teatro a hacer una *tournée* por toda Rusia, puesto que en todos los rincones de este extenso país deseaban ver la representación de la obra. La música de "El maestro de danzar" se ejecutaba por radio a diario y desligada totalmente del espectáculo.

Para cubrir la demanda, el Ministerio de Cultura optó por que el espectáculo de "El maestro de danzar" fuera filmado, cuidando de que su contenido y forma escénica no fueran alterados lo más mínimo.

"El maestro de danzar" continúa triunfando en las tablas y en nuestros días. Es sumamente difícil calcular el tiempo que le resta de vida escénica, más si tenemos en cuenta que existen espectáculos en Rusia cuya duración es superior a los veinticinco años. Otras obras de

Lope de Vega son continuamente seleccionadas para su representación.

Las obras de Lope de Vega no sólo han ganado de por sí solas la escena rusa y se han adueñado de ella firmemente, sino que han motivado y servido de fuente de inspiración a algunos autores rusos contemporáneos para crear obras originales. Tal es el caso del *ballet* ruso que lleva como título "Laurencia". Este *ballet* está basado en el drama de Lope de Vega "Fuenteovejuna". El autor de "Laurencia" desarrolla un gran trabajo sobre el drama que le sirvió de ejemplo. Este autor conserva y respeta el asunto de éste en la medida que le es posible. Pero no se limita en su trabajo a seguir ciegamente el camino que indica el drama. Esto supondría hacer una mera copia de la obra base, carente, por tanto, de todo valor artístico. El autor de este *ballet* introduce en la obra serios cambios. Es claro que el género musical, al que se ha de ajustar el drama, implique que sean respetadas sus normas y su específica. Para mantener todo el vigor y tensión dramática en el *ballet,* el compositor y libretista trata de condensar al máximo el asunto y contenido de "Fuenteovejuna". Como lo acusa el título, el personaje principal del *ballet* no es el pueblo de "Fuenteovejuna", sino Laurencia. Laurencia lo representa y lucha incansablemente por su bienestar. En Laurencia es en quien están puestas todas las esperanzas.

El autor del *ballet* suprime algunos de los personajes, ya que, a juicio suyo, esto no viola el drama y da gran libertad al desenvolvimiento de la acción de esta nueva interpretación coreográfica-musical.

Cuando el *ballet* de "Laurencia" se encontraba en su primer período de trabajo, muchos opinaban que el drama de "Fuenteovejuna" se prestaba poco para hacer de él una obra coreográfica. El gran movimiento de masas, así como la escena de los tormentos, parecían constituir los obstáculos más difíciles de vencer. Según estas opiniones se peligraba, bien en trivializar el original —cosa que no se podía admitir—, o bien no lograr el objetivo. Pero el autor de esta obra tuvo muy en cuenta todas estas opiniones y advertencias. La escena de los tormentos sufrió una gran transformación. Esta no figura ni a los ojos del público ni detrás, pero tampoco se elimina; lo que hace el autor es disolver sus elementos en aquellas escenas donde los campesinos de "Fuenteovejuna" son objeto de continuas crueldades por parte de los tiranos. En lo tocante a las escenas de masas, el número de ellas se redujo en la medida que el asunto permitía. Lo demás ya corría a cuenta de la música y escenografía. La música del *ballet* de "Laurencia" es muy emotiva, clara y asequible. Los momentos o temas más trabajados y conseguidos son los de Laurencia y el Comendador Fernán Gómez. Estos temas se contraponen con tal fuerza que producen choques de gran potencia dramática. La escena del asalto al castillo del

Comendador constituye el punto culminante de la obra en esta versión. Con esta escena finaliza el *ballet*. Trataremos de describirla en sus momentos principales; una vez corrido el telón, ante los ojos del espectador se presenta un panorama típicamente español. En el segundo plano, a la izquierda, un montículo que desaparece en el mismo sentido sin dejar ver su fin. En el fondo, frente a nosotros, se dibuja muy vagamente el pueblo de "Fuenteovejuna". A la derecha, entre los planos primero y segundo, se alza el inmenso castillo residencia de Fernán Gómez. Todo él está resuelto en tonos fríos y grisáceos. Su enorme mole infunde respeto a todo lo que le rodea. De este castillo baja en diagonal hacia el centro de la escena y en forma de plano inclinado la escalera que conduce a la puerta principal que da acceso al mismo. La música, de ritmo nervioso y alarmante, acentúa la sensación de sobresalto que el autor se propone conseguir. Empieza a caer la tarde, y con ella se aproxima el desenlace que promete ser trágico. De súbito irrumpen en la escena grupos de campesinos armados, la danza de estos es de carácter rígido en su ritmo, y abierta y amplia en su movimiento. Algunos bailarines se desprenden del grupo para encaminarse por la escalera que conduce a la puerta del castillo. Sus movimientos rítmicos indican con toda claridad que éstos son los que han de explorar el terreno antes de lanzarse a la empresa. Realizado ésto, los ejecutantes regresan a unirse al grupo que cada vez se hace más numeroso. La oscuridad se va adueñando de la situación. Por la izquierda entra en acción un nutrido grupo de bailarines y bailarinas manteniendo en alto grandes antorchas. El ritmo musical se hace cada vez más grave y apretado. Los bailarines exploradores tornan de nuevo a su tarea. De vuelta al grupo, sus movimientos son menos seguros, más dudosos. Al llegar éstos, el grupo se desparrama en todas las direcciones. El pánico cunde en ellos y su decisión de combate se tambalea. Pero entra en escena Laurencia. Su tema musical suena seguro y optimista. Poco a poco va reuniendo a su alrededor a todos los presentes. De pronto se desprende del grupo y se dirige hacia la puerta del castillo. Es precisamente aquí donde baila su "solo". Algunos bailarines la imitan, a éstos los siguen otros, hasta que ya no queda nadie inactivo. Laurencia comprende que es llegado el momento, arranca de las manos de uno de los bailarines la antorcha y arremete contra la fortaleza. Todos la siguen decididos. Después de largo forcejeo, la puerta cede al empuje de los sublevados y los va tragando como si se tratara de la inmensa fauce de un dragón descomunal.

La escena queda desierta y sumida en la oscuridad, sólo se ve la mortecina luz que sale por las ventanas del castillo. Una breve pausa y

estas empiezan a arrojar fuego. El incendio se propaga por todo el castillo ensañándose despiadadamente en él.

Los atacantes reaparecen a los ojos del espectador llevando en brazos a Laurencia, y alumbrados por el fuego ejecutan la danza apoteósica del final.

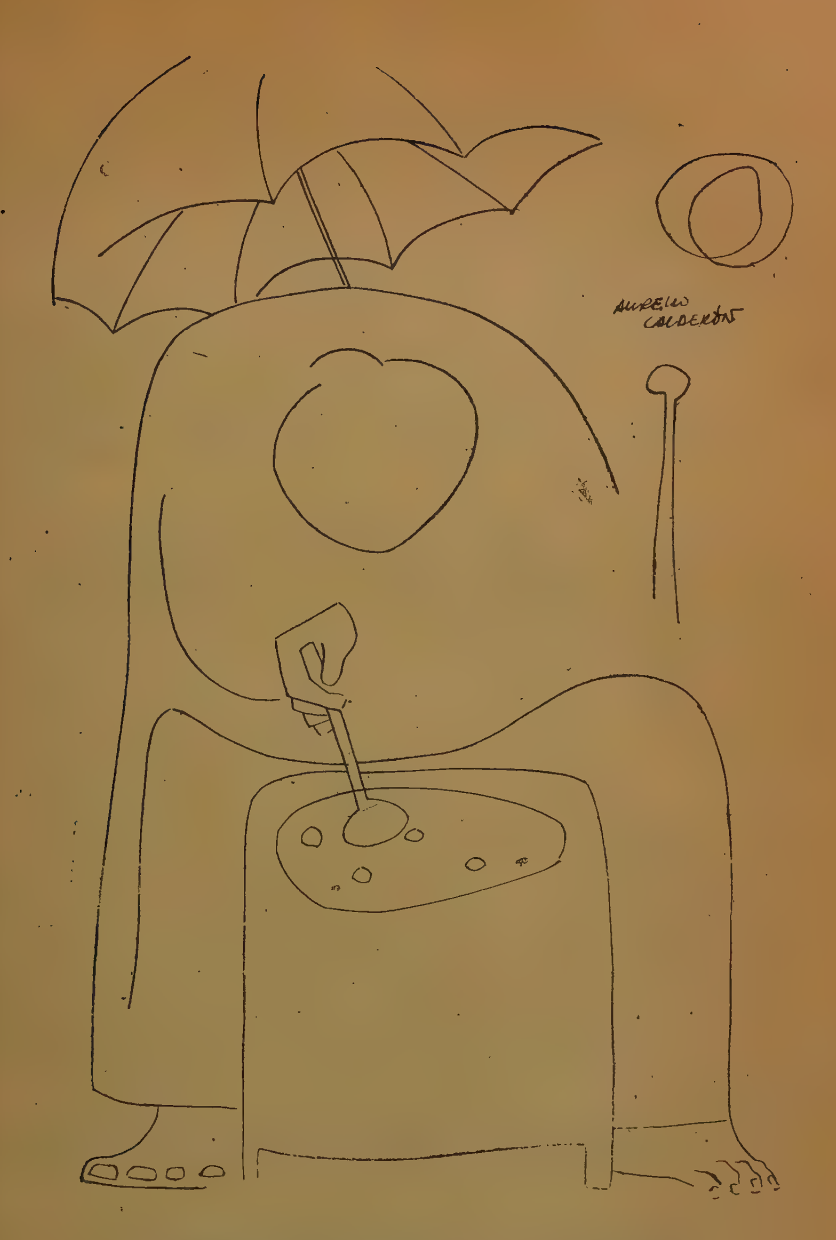
Este *ballet* siempre ha tenido mucho éxito. Numerosos teatros de ópera y *ballet* lo representan en Rusia. Es sobrado decir que cada uno de ellos le da su propia interpretación. Ya que hemos tocado este tema no podemos pasar por alto que en el teatro moscovita que ostenta el nombre de Stanislavski y Niemirovich-Danchenko, se ha llevado a cabo la representación del *ballet* "Lola". A juzgar por la resonancia y la atención que le ha dedicado la crítica de arte, así como el gusto que muestra el público en presenciarlo, sus virtudes deben de ser considerables. "Lola" se refiere a una de las páginas más brillantes de nuestra historia, la Guerra de la Independencia. Pone de manifiesto el *ballet* el heroísmo de nuestro pueblo y las encarnizadas luchas que éste sostuvo contra los invasores extranjeros. La protagonista de "Lola" se halla en el centro de la acción de dicho *ballet*. La gama de sus cualidades personales es, según nos la presenta la obra, ilimitada. Lola se encuentra en todas partes y a todo el mundo es necesaria. Pertenece a esa clase de personas que parece haber nacido para ser por todos idolatrada. Allí donde ésta se presenta el ambiente se descongestiona y aligera. Es Lola como una tregua, un descanso en las duras jornadas de la guerra. Para Lola todo es fácil, todo asequible. Ella consigue fácilmente no sólo el afecto y simpatía de sus compatriotas, sino también el de sus enemigos, lo que contribuye al éxito de sus actividades como espía, y a alcanzar la victoria final sobre ellos.

Este *ballet* produce hondas emociones en el público, lo que nos hace suponer que se mantendrá en la escena durante mucho tiempo.

Lope de Vega, Tirso y Calderón no son de nuestros dramáticos los únicos que han visto sus obras representadas en la escena rusa; en las carteleras aparecen cada día nuevos nombres, como el de Federico García Lorca, Angel Guimerá y Alejandro Casona. Esperemos que a éstos les acompañe la misma suerte.

Cerramos este artículo con la esperanza de que las obras analizadas anteriormente hayan dado —aunque nada más sea— una ligera noción de la marcha seguida por nuestro teatro clásico en Rusia.

Américo Fernández.
Alonso Heredia, 21.
MADRID



HISPANOAMERICA EN LA HISTORIA

LIMA, CIUDAD DE LOS REYES

POR

PEDRO PABLO GUTIERREZ FERREIRA

Conmemorar un nuevo aniversario de la Fundación de Lima es una incitación a volver sobre un tema siempre histórico y antiguo, pero también presente. Hace más de cuatro siglos unos hombres —creyendo en la eternidad de lo perecedero— llamaron a la ciudad que hoy es sólo Lima, la Ciudad de los Reyes, la primera de Sudamérica y la segunda de España, si no lo era más todavía —como dijo Vicuña Mackenna—, cifra y síntesis ahora de la heterogénea República peruana.

Si con título de Reyes nació, y de la mano y voluntad de don Francisco Pizarro, Alejandro anciano de la expansión española; si envanecida con su opulencia de ciudad colonial, ufana de la plata de sus templos, con su predominio indiano de primera y única capital del Virreynato austral, arquidiócesis eclesiástica, metrópoli universitaria y sede central del comercio y de la académica y soñolienta cultura criolla; si basta su nombre para evocar toda la colonización ampliadora de la cultura hispánica y continuadora expansiva de la indígena, estamos aquí, al salir del aislamiento al riesgo, hijos consecuentes en nuestra histórica faena y en aras de la verdad hispánica. Asístenos la conciencia orgullosa de no ser vanos ecos de lo pasado, fantasmas de un pretérito abolido, sino de estar ejecutando la ley de la tradición profunda y viviente, de reflejar y servir la idea que plasma los hechos, el alma de nuestra cultura, defendiéndola sin que nos detengan las miopías y olvidos de los frívolos, el desmayo de los rastreros, la abyección de los apóstatas ni los ruines dicterios de sus adversarios.

Lima es el símbolo de la acción y de la guerra que se transforman en el triunfo de la inteligencia, de las excelencias religiosas, filosóficas y artísticas de la gran cultura española, que se nos hizo consustancial; Lima es la espada del Conquistador y el beso de la Cruz que con su sangre trazara en su suelo bendito; es la ciudad mística y severa, de fama galante y frívola, de Isabel Flores —Rosa de Santa María— y de Micaela Villegas, La Perricholi; es el Virrey de heráldica pompa y peluca empolvada. En ella sí que los tiempos pasados son mejores, y si grande siempre fué, no se le emboza la capa del olvido.

Sin ofender los títulos que después adquirió, y sin hacer agravio a su tradición ya venerable, la capital que fundó Pizarro, en días del apogeo del Cuzco, Cajamarca y Quito, fué la hija y la heredera afortunada del audaz aventurero, iletrado, prudente y sagaz, analfabeto, caudillo invencible cantado por Quintana y Garcilaso el cuzqueño; Calderón, Tirso, Vélez de Guevara y Heredia. Á su videncia y providencia estuvo ligada la inicial suerte y grandeza de Lima. Su momento fué la batalla de Salinas: si Almagro hubiese triunfado, hubiera dejado de existir como capital, quedado en cimientos, y todo el oro y el prestigio del Virreynato habrían servido para engrandecer y hermosear la ciudad del enemigo por envidia, el frívolo de la Conquista, que comenzó a levantar en las inmediaciones de Chincha, para que fuera émula de la naciente villa del Rímac. Así, el predominio de Lima no fué una imposición de la naturaleza ni de la historia; se confabularon para crearlo la obra del feliz azar y el capricho del voluntarioso conquistador.

Avanzando Pizarro de Cajamarca al Cuzco, dejada lejos San Miguel, decidió establecer una población que sirviera de centro a sus conquistas, para lo cual escogió el valle de Jauja. Mas sus vecinos pidieron el traslado de la ciudad a los llanos, alegando ser el valle estéril, insalubre, frío y de muchas nieves. Por ello, la segunda población de españoles no fué sino un depósito, entre tanto se acababa de pacificar la tierra, para "después, con más acuerdo y cual era menester, buscar sitio a propósito en qué trasladarla", como dice el P. Cobo. Regresaba el marqués del Cuzco, y descendiendo a la costa para resistir al Adelantado Pedro de Alvarado, visitó a Jauja, hallando a los vecinos descontentos de aquella vivienda, y fué de pedimento de ellos, que acordó mudar la ciudad a otro sitio más vecino a la mar. Partió el Gobernador hacia la costa; en el valle de Pachacamac encomendó a Ruiz Díaz, Juan Tello y Alonso Martín de Don Benito, el cuidado de buscar y elegir el sitio que se debía de poblar. El valle del Rímac, del Señorío de Ciusmanco, fué el escogido; según el último de los emisarios, "el asiento de Lima es el mejor sitio que halló, vió y miró, es (al parecer) sano y cerca del puerto de la mar, airoso, y tiene buenas salidas y tierras para labrar muchas, sin perjuicio de los indios, y en la comarca de él hay mucha leña y tiene todas las cualidades que conviene examinarse para que el dicho pueblo tenga buen sitio y asiento, para que se perpetúe". Hízose, pues, la elección de Lima con maduro consejo y diligente examen, y parece que tenía el esclarecido varón barruntos del notable aumento y majestad a que llegó su población. Hallólo Pizarro ser así

como le habían informado, y pagado de su bondad y comodidades, hizo en él la fundación, el 18 de enero de 1535, mandando se llamare "agora y para siempre jamás la cibdad de los Reyes", en nombre da la Santísima Trinidad, esperando en Nuestro Señor y su bendita Madre fuera tan grande y tan próspera cuanto conviniere, pues edificada era para su santo servicio y para que la santa fe católica fuera ensalzada, aumentada y comunicada; y así librada del peligro de sus enemigos.

Pizarro inició la fundación y traza de la ciudad en la Iglesia, que puso por nombre Nuestra Señora de la Asunción, poniendo de sus manos la primera piedra y los primeros maderos. Con la misma espada hazañosa de la Isla del Gallo trazó el cuadrilátero histórico, y "presintiendo en toda su genialidad vidente de fundador el torrente de vida y de pasión que había de albergar esa concavidad, batiéndose y estrellándose entre sus lados, como mar prisionero", instaló en tres de los frentes de la Plaza, el Palacio del Gobernador, la Catedral y el Cabildo; "Dios, el Rey y el Pueblo, los tres grandes protagonistas del drama español del siglo XVI" fueron los testigos de Pizarro para "presidir el destino de la ciudad y para asistir a la aventura de su historia como eternas e impasibles cariátides".

Asentó su Lima sobre la banda izquierda del Rímac, dándole forma triangular; seccionó su área en islas o cuadras; cada manzana fué dividida en cuatro solares. Sabia disposición adoptó el marqués con los consejos de los "artífices y personas de mejor discurso" para sus calles, que consultaban que a toda hora del día hubiese una acera en la sombra, al mismo tiempo que los vientos incidiesen de modo oblicuo, para procurar una moderada circulación del aire; desde la Plaza Mayor veíase el campo y, en lontananza, el mar. Acompañaron a Pizarro trece fundadores —como los del Gallo—, a los que se agregaron treinta españoles de San Gayán y veinticinco indios de Jauja; a estos primeros vecinos se les repartió los solares. "Para mí tengo —escribe el P. Cobo— por indicio justo que Dios N. S. ponía su mano con especial favor en esta fundación, y a lo mucho que habría de ser servido y glorificado su santo nombre en esta cristianísima ciudad, el haber guiado a sus pobladores a esta comarca y movídolos a que con tanta conformidad tomasen sitio en ella."

El Gobernador fundó cuidadoso este pueblo para dar descanso en él a su fatigada vejez, quebrantada con las continuas guerras y excesivo trabajo que en la conquista y establecimiento del reino por tantos años padeció. Son unos años cortos y fugaces de la única paz que disfrutó en su vida, de la expansión cordial y gratitudes en torno de la esplendidez señorial y hasta del olvido de viejos rencores implacables. Sólo dos veces dejó Lima para encaminarse al Cuzco, cuando es-

talló la pretensión de Almagro y luego para apaciguar ánimos después de la guerra de las Salinas.

En tanto la fábrica del palacio se terminaba, Pizarro escogió con modestia uno de los lotes menos codiciados de la Ciudad de los Reyes; se hallaba en la calle aún llamada de Jesús Nazareno, frente a la puerta lateral de la Iglesia de la Merced, y a un nicho en que se daba culto a una imagen del Redentor con la Cruz a cuestas, conocida como la casa de cadenas, ostentaba en su pequeño patio esta señorial distinción, que descendía con la modestia de la arquitectura y humildes apariencias del edificio. Residió allí hasta 1538.

Sentíase en estos años benévolo y paternal; por las tardes solía recorrer la ciudad a inspeccionar la fábrica de las iglesias nacientes y a recibir el saludo de los habitantes, que le rendían respetuosos y cordiales; entraba a charlar con sus vecinos, sus antiguos compañeros de armas; repartía limosnas, si bien ocultando su generosidad bajo una reprensión para evitar ternezas y sensiblerías.

En la capital del Reino que él fundo, en medio de quienes le obedecían siempre y debían vida y fortuna, lejos el rey y la Corte, Pizarro se sentía dueño y señor legítimo del Perú, ni admitía autoridad alguna por encima de la suya; así, cuando el comisionado Berlanga le pide cuentas, responde que nadie se las pidió cuando, mochila a cuestas, iba a ganar el Perú, y cuando la tierra estaba ya ganada querían enviarle padrastro; a Juan de Guzmán, responde: "¿Qué es lo que pueden escribir (al rey) sino decirle que me quieren tomar y usurpar lo que con tanto trabajo gané?" Y cuando un almagrista le requiere para que diga hasta dónde piensa extender los límites de su Gobernación, responde impertérrito, con ademán imperial: "¡Hasta Flandes!"

Fué Pizarro el primer genio tutelar de Lima. "Es el Júpiter capitolino de cuyo cerebro brota armada y escudada la diosa del casco alígero. Hizo más que trazar el plano de la ciudad, marcar el cuadro de la Plaza Mayor y poner el primer madero de la Iglesia. Le legó, con el episodio de su muerte, su primera y grande anécdota."

Lima de los Reyes.

"E confío en la grandeza de su Majestad que siendo informado de la fundación de la cibdad dicha confirmará y aprobará la dicha población por mí en su real nombre fecho y le hará muchas mercedes para que sea ennoblecida y se conserve en su servicio", había dicho Pizarro en el Acta fundacional. Según algunos, se dió el nombre de Ciudad de los Reyes en recuerdo del día de la Epifanía; y refiere Palma que anualmente el 6 de enero, hasta 1821, se efectuaba en Lima

la gran procesión cívica del paseo de alcaldes; sin embargo, es más de creer que fué en honor de los monarcas españoles.

Informados Don Carlos y Doña Juana, su madre, de cuanto el gobernador había hecho, expidieron en Valladolid carta en 3 de noviembre de 1536, aprobando la fundación: "E Nos tubímoslo a bien, e... confirmamos, y aprobamos la mudanza... e que se le haya llamado e intitulado la Ciudad de los Reyes, e mandamos que así se llame, e intitule de aquí delante, e goce de todàs las preeminencias, prerrogativas e inmunidades que puede y debe gozar por ser ciudad." El 7 de diciembre de 1537 el invictísimo Emperador Carlos V dió a Lima el privilegio de escudo de armas, a petición de Hernando de Zevallos en nombre de sus vecinos. Y acatando los muchos peligros y trabajos que pasaron en la Conquista y población, y lo que en ellos les sirvieron, y porque era justo que los que bien y fielmente sirven a sus Reyes y Señores naturales fuesen por ellos favorecidos y honrados, los augustos Monarcas, por más honrar y favorecer a su Ciudad, tuvieron por bien, de su merced y voluntad que por siempre tuviese la Ciudad de los Reyes sus armas: "Un escudo en campo azul con tres coronas de oro de Reyes, puestas en triángulo, y encima dellas una estrella de oro, la cual cada una de las tres puntas de dicha estrella toque a las tres coronas, y por orla unas letras de oro que digan *Hoc signum vere regum est;* en campo colorado y por timbre y divisa dos águilas negras de corona de oro de Reyes que se miren una a la otra, y abracen una I y una K, que son las primeras letras de nuestros nombres propios, y encima de estas dichas letras una estrella." Las cuales dieron a la ciudad por suyas, dando licencia y facultad para traerlas y ponerlas en sus pendones, sello y escudos, banderas, edificios y en todos los lugares que se quisiese y a bien tuviese, según la forma y manera de las ciudades de los Reinos de Castilla.

De la mayor solemnidad era en las ciudades coloniales el recibimiento del sello real, símbolo de la delegación del poder soberano depositado en las Audiencias. Era recibido como personaje humano o reliquia de Santo, en forma procesional y con gran aparato. Lima lo recibió, la primera ciudad sudamericana en homenajearlo, el 1.° de julio de 1544.

Salieron en este día el virrey Blasco Núñez Vela, los oidores Cepeda y Alvarez, "con la más gente de la dicha cibdad a caballo y a pie" hacia el río; llegados donde estaba el sello, mandó abrir el primero un cofre "tumbado, pequeño, redondo, impreso en él las armas reales de S. M.", que mostró a toda la gente, por la que le fué hecho el acatamiento y reverencia debida. Tornado el cofre, cerrado con llave, marchó a caballo "ensillado a la estradiota, con una silla y guarnicio-

nes de terciopelo rojo, y una gualdrapa de rojo carmesí"; cubría el cofre una bandera de damasco, bordadas en él las armas del Rey. Todos iban por delante, a caballo y a pie; junto al sello, dos mazas, y tras él, el virrey, en medio de los oidores. Marcharon hasta la entrada de la ciudad, donde se había hecho un arco de madera; allí salieron el consejo, justicia y regimiento, con despliegue de maceros, alabardas, terciopelos y "ropas rozagantes de raso carmesí", como diría Gutiérrez de Santa Clara de los cabildantes. Tomaron los alcaldes de rienda al caballo y los regidores el palio de seis varas, llevando el sello hasta la casa del virrey, quien apeado entonces con la Audiencia, quiso quitar el cofre y entrególo a los alcaides, que lo subieron de sus manos al aposento del virrey.

La proclamación de un monarca daba lugar a grandes fiestas; oficios religiosos, corridas de toros, fundaciones en la Universidad y en las casas de comedias y concursos poéticos de deplorable apología. Refirámonos a la Jura de Felipe II, en julio de 1557, que nos puede dar idea de esta célebre ceremonia.

Vinieron dos cartas, una del Emperador, en que renunciaba los reinos en su hijo Felipe, y otra del nuevo Rey Don Felipe II, de cómo había aceptado; avisado así el Marqués de Cañete y la Audiencia, salieron ésta y aquél con los oficiales de la Real Hacienda, Cabildo y Regimiento el día de Santiago; iba también Nicolás de Ribera el Viejo, uno de los del Gallo y primer alcalde de Lima, como alférez de la ciudad, portando su pendón de damasco amarillo con las armas del Imperio y de Castilla y las de la ciudad; el arzobispo Jerónimo de Loayza, dignidades de la Iglesia, con la Audiencia, canónigos con el cabildo y clerecía con los caballeros. El acompañamiento hizo alto en la plaza, donde se le añadió séquito. Tocóse mucha música y trompetas, ministriles, atabales y clarín del virrey: y habiéndose disparado artillería gruesa, en presencia de todo el concurso, dió el virrey las cartas a su secretario y le mandó las leyese públicamente. Tomando luego en la diestra el pendón real con la imagen de Nuestra Señora y Santiago, habiéndolo puesto en un portaclave, hizo accidentar un poco de tiempo su caballo, diciendo y apellidando: "Castilla, Castilla, Pirú, Pirú, por el Rey don Felipe nuestro señor"; lo propio hicieron, consecutivamente, arzobispo, oidores, dignidades, cabildo, canónigos, reyes de armas y todo el concurso.

Virrey y arzobispo tomaron de una fuente de oro las monedas, que con tal efecto se había mandado hacer, reales grandes de plata, las primeras monedas labradas en el Perú, que a puñados derramaron y arrojaron a la plaza. Tenían, por una parte, las armas de Castilla; en el reverso, las imágenes del Rey Felipe y de la serenísima María, Reina

de Inglaterra y de España, con la inscripción correspondiente por ambas partes.

El pendón fué entregado a don Pedro de Córdoba; y con él, Ribera con el de la ciudad, fueron por las calles apellidando las mismas palabras, siguiéndoles gran acompañamiento, y detrás, el virrey y arzobispo con grandes piezas de música. Volvieron después a la Catedral; los pendones a un lado del altar mayor; hízose procesión alrededor de la iglesia; arzobispo de Pontifical y religiosos de Santo Domingo, San Francisco, San Agustín y la Merced. Dijo misa el prelado, y acabada, entró el pendón en Palacio y el de la ciudad en el Cabildo.

Así fué en Lima, la Ciudad de los Reyes, la "Muy noble, muy insigne y muy leal", como se la motejó también heráldicamente. Este es el verdadero signo de los Reyes.

Lima de los Virreyes.

Si Lima fué la hija de Pizarro y sus padrinos los Reyes, su vida no es explicable, en cerca de trescientos años gloriosos, sin los cuarenta virreyes que se sucedieron de 1542 a 1824.

¡Vale un Perú! —y el oro corrió como una onda.
¡Vale un Perú! —y las naves lleváronse el metal...
Pero quedó esa frase magnífica y redonda,
como una resonante medalla colonial.

Dijérase que el arca de Creso se desfonda...
¡Oh Edad de los Virreyes, que nunca tuvo igual!;
se abren los ojos claros de la virreyna blonda
y hace brillar sus piedras la mitra episcopal...

¿Cúyo el balcón morisco que un púlpito remeda?
¿Quién descolgó la escala de retorcida seda?
¿Cuál paseo, el de sauces, que en el río se ve?...

La Edad de los Virreyes es baile de gran brillo
y en él, mientras se doblan las basas de un tresillo,
parecen desdoblarse los cuadros de un minué...

canta el poeta Santos Chocano a esta edad.

Plumas, caireles, brillos,
casacas y tontillos,
áureas carrozas, leves balancines,
togas de oidores, becas de estudiantes,
corazas deslumbrantes,
son de verbena y de serenata.

El gran inquisidor, los cabildantes,
la testa rubicunda de un pirata,
el paso de virreyes resonantes
pisando en la ciudad, pisos de plata...

así José Gálvez en su Elogio al nuevo fundador de Lima, Ricardo Palma. Inútil exhumar aquí sus Tradiciones, que nos transportan a esta edad, el alma limeña, al carácter ligero y burlón de sus habitantes, a la fina gracia de sus mujeres, al malicioso ingenio y agudeza de los limeños. Se confunden de tal modo su picardía con la picardía de la ciudad, la tradición que él noveló con la historia auténtica, que no se sabe ya con fijeza si fué la ciudad la que lo forjó malicioso, o si él le ha prestado su endiablada travesura, si sus tradiciones relatan sucesos que pasaron en Lima, o si transcurrieron tan sólo en el virreynato de gracia de su fantasía.

Durante la primera centuria, la ancha y silente ciudad fué creciendo alrededor de la Plaza Mayor; sin fausto y sin vanidad fueron levantándose las humildes fachadas de las casas; en lo único que hubo singular empeño fué en la fábrica de los templos; carecía entretanto de palacios y paseos; la misma plaza era residencia virreynal, mercado y atrio de "mercachifles, escribanos y sacristanes", el redondel de toros, paseo de la aristocracia en las noches, a diario ágora criolla de la maledicencia y chismografía. En dos caprichos se holgó la ciudad: ornar la piedra en las portadas de las iglesias, multiplicando sobre la chata superficie esbeltas siluetas de torres sonoras, y en sus extensas y perfumadas huertas: todas las casas eran capaces y anchurosas, con grandes patios, corrales, huertas y jardines: "desde afuera no parece ciudad, sino un bosque, por las muchas huertas, con naranjos, parras, granadas y otros árboles frutales de la tierra, por las acequias que por las cuadras pasan", dijo fray Reginaldo de Lizárraga. Lima del siglo XVI fué toda en sus iglesias y en sus huertas; pudo envanecerse de serenar el alma con el tañido de sus bronces dolientes y de embriagarla con la furtiva esencia de sus madreselvas y jazmines; "Lima, ciudad de campanas y de campanillas", dijo José Gálvez en frase de doble significado musical y floral.

Fray Jerónimo de Loayza, el mirífico pastor de almas, funda el primer hospital, en el que, para no ser extraño a la historia y al dolor de la casa, se reservó el último lecho. El marqués de Cañete levanta el primer puente de madera sobre el río; al conde de Nieva le sorprende la muerte romántica mientras levanta los arcos de los portales; el virrey Toledo inaugura la Universidad de San Marcos, lustre de la vida colonial, y hace correr él agua traída por el primer acueducto en la fuente de la Plaza Mayor.

Principia el siglo XVII; Lima toma su fisonomía peculiar de gracia musulmana a distancia; es la época áurea del virreynato; los alarifes levantan arcos y bóvedas para cobijar la creciente piedad de los fieles; la religiosidad se ha estimulado por asombrosos ejemplos de

santidad; se aunan en la obra el fervor más intenso y el más esplendoroso boato. Lima es también entonces la feria comercial más importante de las colonias, entre Europa y toda Sudamérica, y de donde parten las armadas que llevan los millones de ducados a tierra firme y España. Con la riqueza crecen la edificación y el ornato externo de la ciudad; surgen entonces los altares, los púlpitos, las sillerías de coro, todos los prodigios y primores de la marquetería colonial; el anhelo plateresco de los artistas deriva hacia la talla en madera; vigas y tablones primorosamente tallados; celosías, balcones, ventanales, sillas, mesas y bargueños.

Montesclaros reconstruye la ciudad destruída por un terremoto —ni los santos e iluminados logran salvar a la ciudad de este flagelo, broma de algún subterráneo dios oculto, convertida a veces en tragedia, conservadora del terrorífico prestigio de la burla—y levanta el puente de piedra que hasta hoy le recuerda. Salvatierra instala la magnífica pila de la plaza. En 1687 Lima es destruída por una tremenda sacudida terrestre, y reconstruída por el Duque de la Palata y el Conde de la Monclova. En 1685, Navarra y Rocafull, celoso guardador de la riqueza limeña, la preserva rodeándola de una muralla con treinta y cuatro baluartes, para defenderla eficazmente de los temibles filibusteros.

Crece también el lujo personal de los limeños. En 1629 Cobo se extraña de "la vanidad de trajes, galas y pompa de criados y librea"; son 200 las carrozas de la ciudad "guarnecidas de oro y seda con gran primor"; en las casas se prodigan damascos y las más finas telas y encajes que se tejen en Holanda, Venecia, Bruselas y Flandes; "no se halla ninguna, aun de la gente más humilde y pobre, en que no se vea joya o vaso de plata o de oro". Frívolo fausto, está subordinado, sin embargo, al servicio divino.

Pese a los contrastes del comercio, la supresión de las encomiendas, las demostraciones del virreynato y el terremoto de 1746, causas que contribuyeron al empobrecimiento de Lima, continuó sin desmayo la fiesta colonial en el siglo XVIII. Son los tiempos de Castelldos-Rius, con su Academia Palatina y su Flor de Academia; de Peralta, poliglota y polierudito; Pedro Bermúdez de la Torre y la "legión femenina gongorina". Tras la apariencia grave, el alma de la ciudad sonreía, como el rostro de la tapada bajo el manto encubridor; tras los muros de los conventos surgía la alegre fiesta de los jardines y de los azulejos, y en los claustros propicios el libertinaje triunfaba ya sobre la oración. Lo vago, lo insulso y lo incierto en las letras llegan al extremo; la hegemonía cultural no cuenta ya con un Garcilaso, un Hojeda, un Caviedes, un Menacho; ni la ejercen los emperifollados

doctores ni los monstruos de erudición que entonces albergaba la Universidad; la atención, el orgullo y el mimo de la ciudad se concentran en el grácil personaje, la limeña, reflejo del setecientos en el alma, las costumbres y el ingenio, la agilidad incesante, la malicia y la agudeza de la inteligencia criolla; de las limeñas se dijo:

Que son ángeles con uñas,
Todo remilgos y quiebros,
Todo cotufos y dengues,
Todo quites y arremuecos,
Todo artificio y ficción,
Todo cautela y enredos,
Todo mentira y trapaza,
Todo embuste y fingimiento.

A todos los personajes del siglo aventaja la Perricholi, que se roba el corazón del senil virrey Amat, haciéndose pagar el ardor de una pasión retardada con una quinta versallesca y un Paseo de Aguas que le sierviera de espejo. Relevado el virrey, circularon, mientras arreglaba sus valijas, coplas a porrillo, lamentándose en unas y festejándose en otras la separación del mandatario; un romancillo recogió los lamentos y suspiros de Micaela por la ausencia de su amante:

Es su imagen, es su imagen,
y según veo,
original parece,
aunque pequeño.

Hijo de mis amores,
Adonis bello,
llora tanta desgracia,
llora y lloremos.

Si es preciso que sufras
golpe tan fiero,
mis ojos serán mares,
mis quejas, remos.

Navega, pues, navega,
mi dulce sueño,
y Tetis te acompañe
con mis lamentos.

El estado de cosas de este tiempo fué ya denunciado por observadores de seriedad y buen juicio, como el padre Ribera y don Hipólito Ruiz. Se comía con exageración; se jugaba todo; las diversiones, como los toros, eran un derroche de vanidad; ni qué decir del carácter y constitución de los habitantes de Lima que nos describe el segundo; la limeña, coqueta, supersticiosa, derrochadora, amante del lujo, del perfume y de las flores, es denigrada por los dos ingenios más cáusticos de la época: el indio Concolorcorvo y el andaluz Terralla y Landa, en "El lazarillo de ciegos caminantes" y "Lima por fuera y por dentro", respectivamente; a despecho del resentimiento de ambos,

ella es el mayor atractivo del cuadro. Hay una íntima correspondencia entre el ambiente de la ciudad y el alma de la limeña; la severidad y aridez de fuera contrastaban con la alegría y desenvoltura de adentro; la celosía, el mirador, la cancela, la arquitectura de atisbo y recato parecen fraguadas por la misma fantasía diabólica de quienes imaginaron el manto y manejaban divinamente el arma leve del abanico.

Tercer reconstructor de Lima fué el Conde de Superunda, después de 1746; Amat edificó la plaza de toros, estableció el alumbrado y las rondas, para seguridad de los primeros nocherniegos limeños; al virrey Croix le tocó la gloria de haber fundado el Colegio de San Carlos, como a Gil y Lemus la de haber auspiciado el "Mercurio Peruano", la más ilustre publicación limeña. A principios del XIX, el único virrey inglés, y porque está cerca el fin del virreynato, hace abrir una carretera, y, como coincidencia simbólica, Abascal, en realidad el último virrey y el más conspicuo de ellos, lega a la ciudad el cementerio.

Lima de Dios.

La misma fundación había empezado por la iglesia que fué después la Catedral de Lima; y la piedad hacía surgir sin descanso nuevos templos y alzarse cada año una torre desde la cual llamar con el tañido de una campana más a la incesante oración. Tras la primera iglesia, se erigen la Merced, San Francisco, la capilla de la Vera Cruz, el Sagrario, Santo Domingo, Santa Ana, San Agustín, la Encarnación, la Caridad, San Sebastián, San Lázaro, la Concepción, la Trinidad, Santa Clara —a la que Santo Toribio hizo el regalo de su corazón—, San Carlos, San Pedro y San Pablo, las Descalzas, la Recoleta dominica... El convento de San Francisco ocupaba la octava parte de la ciudad; el área de los templos era superior a la de todos los edificios públicos reunidos, al comenzar el XVII; en el censo de Montesclaros hay un diez por ciento de clérigos, canónigos, frailes y monjas.

La institución que representa y encarna el espíritu colonial es el convento; aún subsisten las principales iglesias que nos legó la época, que por la penuria de la invención de los arquitectos no se acierta sino a deshonrar su ancianidad con composturas de modernidad barata y mezquina, a menudo de fealdad irritante y lamentable pobreza. En su mayor parte participan del crespo estilo churrigueresco, que a veces coexiste, a veces contrasta de extraña manera con el severo estilo del Renacimiento español; pomposos altares de talla, profusión de dorados y columnas salomónicas, ornamentación de líneas inverosímilmente redondas y torcidas.

Los claustros conventuales son sitios donde aún es posible ima-

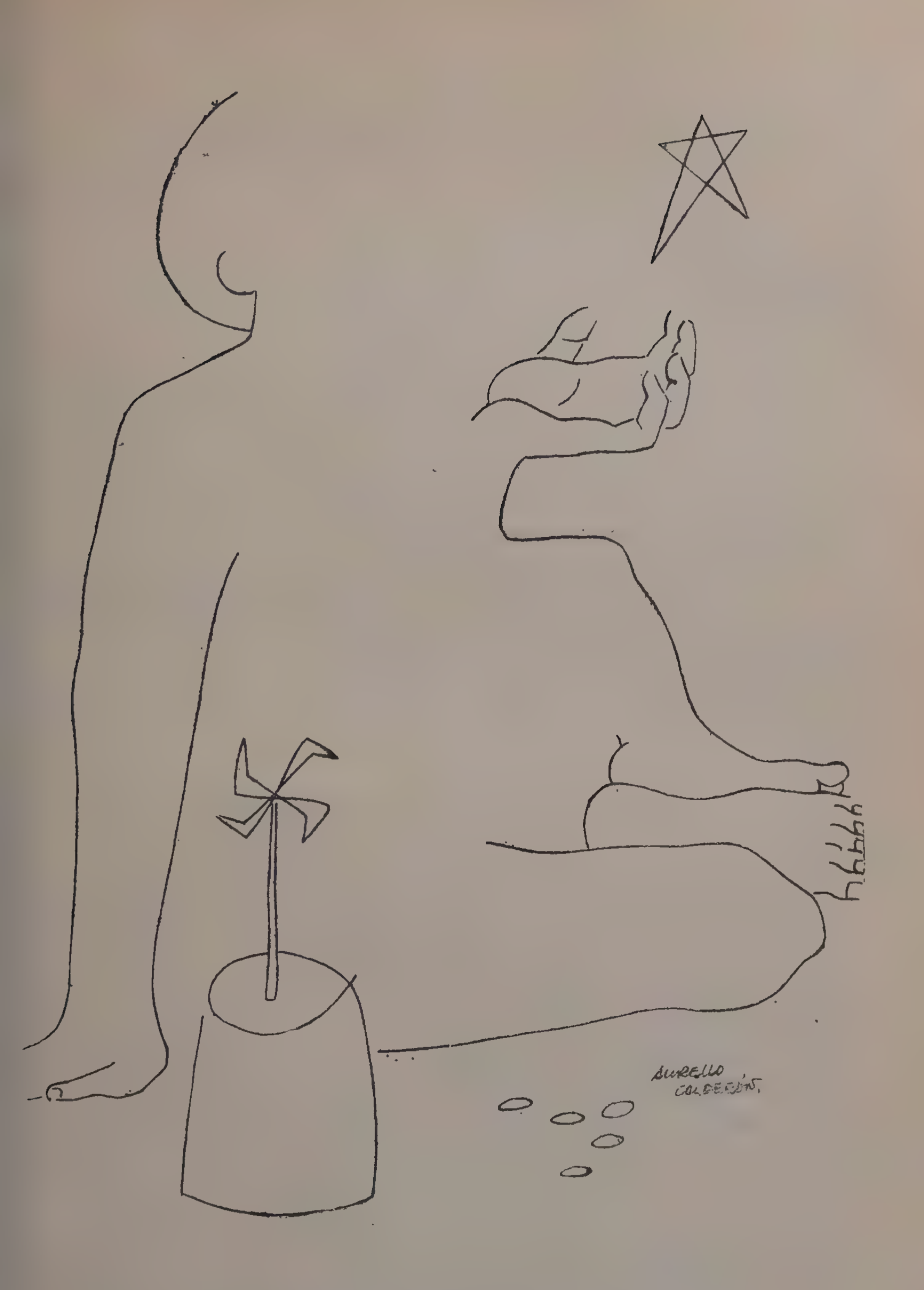
ginar y sentir la poesía blanda, muelle y enervadora de la Colonia. Anchurosas y solemnes escaleras que fingen magnificencias áulicas, coros y salas capitulares que ostentan el sombrío esplendor de sus talladas sillerías; asoma el desnudo escurialense que lucha por imponer la ceñuda adustez de los monasterios castellanos, en medio de las exageradas redondeces de los arcos y las cúpulas, la prodigalidad de adornos, las doradas hojarascas, la alegre policromía de los azulejos y los coquetos jardincillos "cuya pilas ríen y cantan bajo la áurea caricia del sol o bajo las suaves y tibias brumas, en el sedante clima limeño".

En la silla episcopal florece Santo Toribio de Mogrovejo. Y en los claustros Fray Martín de Porres, San Francisco Solano y el Beato Juan Masías. Y en el jardín, una blanca rosa. Oigamos al jardín y a la rosa en la lira de Cisneros:

Era un jardín de rosas, todo él enamorado
de la mano de lirio que le daba cuidado;
un jardín que en el claro de luna parecía
que, orgulloso, sabía
cómo se retrataba sobre el éter inmenso
vestido de pureza y oloroso de incienso;
dulce refugio, lírico por su ambiente y calma,
hecho para el reposo perfumado de un alma;
jaula tejida en flores de matiz marfileño,
hecha para las alas flotantes del Ensueño
... ...
Y era una blanca rosa perdida en su sendero
... ...
—¡Aquí espero una cita!
¡Pero Amor, blanca sombra, es placer y es aliento!
—Mi Amado es mi tormento.
¿Y su amor a curarte de tortura no alcanza?
—Mi Amado es mi esperanza.
Sueños de amor eterno—. ¿Sueños de amor profundo?
—Mi Amado no es del mundo.
Entonces, blanca sombra, ¿no vive tu trovero?
—Vendrá, porque le espero.
¿Y por amado ausente pasión tan sobrehumana?
—Vendrá, vendrá mañana.
—¡No viene, blanca sombra!
—¡Vendrá! ¡No desconfío!
Y al eco de estas bellas palabras amorosas
en el jardín lunado palpitaban las rosas
... ...
—¡Aquí estás, vida mía!
Y se mecen las rosas en son de alegría,
y despierta el jilguero,
y refulge el sendero,
y es música el ramaje,
y es música, entre tules de ilusión, el paisaje...
Y una voz dice: —¡Toma!,
toma rosas, mi vida, que te guarden aroma—.
Y otra voz en suspiro,
adormida en la humilde soledad del retiro,
le responde amorosa:
—¡Oh blanca rosa virgen! ¡Tú sola eres mi rosa!—...

Lima del momento solemne en que el gran caudillo, símbolo y augurio, herido por la traición traza el signo de la cruz que marca el destino misionero imperial del Perú y el destino católico del continente. Lima del arte que sembró de templos y palacios, pinturas y esculturas, retablos y estrofas de paños y orfebrería relumbrante, ejerciendo el magisterio en formas tocadas del difícil y complejo simbolismo de una civilización plena y desbordante, ciertamente imperial. Lima, Alma Mater de la Universidad de San Marcos, la que cimentó la primera piedra, angular y sólida de la cultura hispanoamericana. Su valor misionero e imperial no está exhausto. Estamos obedeciendo con lealtad el mandamiento soberano de nuestros padres, que nos señala en el desinteresado culto a nuestros héroes epónimos, y en el respeto y prosecución de su civilizadora y rescatadora obra hispánica, el camino del decoro, de la no mentida independencia, la emancipación y consolidación de nuestro íntimo ser, la verdadera y sustantiva libertad material y moral de nuestros países.

Pedro Pablo Gutiérrez Ferreira.
Colegio Mayor Nuestra Señora de Guadalupe.
Ciudad Universitaria.
MADRID



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

SOBRE LA "INTRODUCCION A LA POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA", DE LUIS FELIPE VIVANCO

Hace años tuvimos ocasión de asistir a unas sesiones recoletas en un Colegio Mayor, donde Luis Felipe Vivanco fué presentándonos la interpretación sucesiva de una serie de poetas españoles contemporáneos. Aquellas conferencias pasaron a integrar con el tiempo un volumen que finalmente nos presentó la Colección Guadarrama con el título de "Introducción a la poesía española contemporánea". Quizás sea interesante recordar ahora el origen de este volumen para esclarecer el sentido último que Vivanco ha dado a su libro, que no quiere ser, como nos aclara en sus primeras líneas el autor, una historia de la poesía española contemporánea, sino un estudio "sobre la obra de unos pocos poetas".

Los estudios sobre la moderna poesía española nos parecen justos porque creemos que la poesía contemporánea es una de nuestras zonas literarias que nuestra mayor riqueza, esplendor y cohesión, sobre todo si se toma como eje del análisis, como lo ha hecho Vivanco, la generación de 1925.

El particular individualismo español ha hecho que, por lo general, el método utilizado hoy por Vivanco y antes por Dámaso Alonso, de estudio de distintos poetas, sea uno de los más eficaces. Para nuestro gusto, falta todavía un sistema eficiente de ordenar y de relacionar estos poetas, pero quizá esto exija una perspectiva histórica que todavía no tenemos. Vivanco, en sus páginas iniciales, subraya, sin embargo, el desarrollo de nuestra poesía contemporánea, avizorando el paso de "la fantasía modernista a la imaginación de lo real, y dentro de ésta a la autonomía o al automatismo de las imágenes para volver a una palabra radicalmente vital o "existencial". En todo caso, la obra de Vivanco cumple lo que se propone, que no es sino "un acercamiento de poeta a los poetas y mejor a su obra".

Y digamos aquí que para este acercamiento crítico —como, en general, para cualquier acercamiento a la poesía— siempre es preferible la labor de un poeta, que, a fin de cuentas, trabaja secundado por una intuición especial, única vía de aproximación eficaz. Y buena prueba de ello son, por ejemplo, las traducciones de poesía hechas por poetas, siempre superiores a las que realizan quienes no lo son, y el floreci-

miento en España de una promoción de críticos de poesía que, encabezada brillantemente por Dámaso Alonso, está dando ya frutos sazonados. En esta línea, el libro de Vivanco nos presenta una interpretación de poeta de quiénes son sus hermanos mayores o sus compañeros en la poesía española contemporánea y la condición de poeta del autor presta singular eficacia a la serie de interpretaciones de poemas, que para reforzar las opiniones del crítico se nos ofrecen continuamente.

El denominador común que preside el estudio de Vivanco es la primacía concedida a la palabra en sí, siguiendo una orientación preferentemente heideggeriana. Naturalmente, al hablar de la palabra de los poetas, Vivanco se refiere a una abstracción en la que el sentir y la vida del poeta se encuentran expresadas (1), pero queremos resaltar la adecuación que la concreción del estudio de la palabra de los distintos poetas logra en la mayor parte del libro, sobre todo al tratar de los que pertenecen a la generación de 1925.

Hasta tal punto es esto un hecho que vemos cómo inconscientemente dos de las figuras estudiadas con menos detenimiento son las de Unamuno y Machado, lo que, por otra parte, quizá se debiera a que la misma Colección Guadarrama nos ha ofrecido un estudio exhaustivo del pensamiento de estos autores (2). No obstante, hay algo respecto a estos dos poetas que nos presta el íntimo sentir de Vivanco todavía con más fuerza y es su consideración como poetas "retrasados", aunque a esta palabra se le confiera un significado peculiar, singularmente sugestivo e interesante (3).

Desde "la palabra en soledad" de Juan Ramón Jiménez a "la palabra cercana en movimiento" de Leopoldo Panero, el autor va haciendo surgir ante nosotros, con mano amiga y deseosa de llegar a lo más hondo, "las palabras situadas" de Jorge Guillén, "la nueva palabra amorosa" de Pedro Salinas, "la palabra rítmica esencial" de León Felipe, "la palabra artística y en peligro" de Gerardo Diego, "la palabra acelerada y vestida de luces" de Rafael Alberti, "la palabra funcional" de Dámaso Alonso, "la palabra vegetal indolente" de Luis Cernuda, "la palabra pasional y telúrica" o "la palabra sensual paradisíaca" de Vicente Aleixandre, "la palabra con infancia dentro" de Federico García Lorca, "la palabra encendida" de Luis Rosales, y termina con el estudio de Miguel Hernández "bañando su palabra en corazón" y con el análisis del misticismo amoroso de Juan Panero.

Nuestra enumeración, que no es, naturalmente, un índice exhaustivo

(1) "... en principio la poesía no puede ser palabra, sino vida auténtica del hombre". Pág. 352.

(2) *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Antonio Sánchez Barbudo.

(3) "Para mí, el retraso consiste en existir más a fondo, o más de veras o más religiosamente." Pág. 21.

de los temas abordados por Vivanco con respecto a cada uno de los poetas tratados, da testimonio de una constante de preocupación por la palabra creadora. Y es esta constante, que creemos podría estar perfectamente encabezada con "la palabra esencial en el tiempo" de Antonio Machado, la que, a nuestro parecer, conviene singularmente a todos los poetas de la generación de 1925. En ellos, por una serie de circunstancias del momento —redescubrimiento de la palabra popular, influencia del surrealismo y del creacionismo y actitud específica en algunos casos de hacer "poesía por la poesía", como podríamos decir remedando la expresión usada para el arte—, la palabra llega a tener una importancia obsesiva y no está generalmente al servicio más que de sí misma.

Más tarde la poesía varía de signo y la palabra torna a ser instrumento de una serie de móviles íntimos del poeta y a veces externos a él —como podría patentizar la reciente poesía social—. Es por esto por lo que creemos que justamente en Luis Rosales —cuyo primer libro puede verse todavía en estrecha relación con la poesía de la generación de 1925—, se opera un sensible cambio que hace que en sus libros posteriores el interés por la palabra deje paso a una poesía en la que priva un distinto sentir, que se va afirmando en los últimos poetas analizados y que hace que significativamente, al estudiar Vivanco la poesía de Juan Panero, ya el instrumento crítico habitual en el libro del análisis de la palabra resulte insuficiente y deba verse el poema como un todo, dentro de otro todo insoslayable que es la obra del poeta.

No queremos afirmar con esto que la obra de los poetas anteriores se estudie aisladamente en cada poema y no en relación inmediata o mediata con toda su producción, pero sí que puede ser analizada por zonas. Veámoslo, por ejemplo, en el caso de uno de los estudios más esclarecedores del libro de Vivanco: el que se dedica a Vicente Aleixandre.

En Vicente Aleixandre ve Vivanco un caso extremo del "proceso mismo de formación de su palabra o de su incorporación a una forma poemática objetiva". Se trata, pues, de analizar una "palabra en formación", de la que dan fe, como hitos firmísimos, los primeros libros del poeta. Se precisa, más tarde, estudiar la "palabra poética y hasta poemática en prosa antes de serlo en verso" —con referencia al libro "Pasión de la tierra"—. Se pasa seguidamente a precisar lo que sea "palabra poética implícita o indiferencia en su materia" y a deslindar lo que en ella pudiera haber de extrapoético, para llegar finalmente a la "palabra imaginativa" como la que tiene máxima potenciación poética y a hacer resaltar la individualización de la palabra, esencia, en la

poesía, de la comunicación. Para enfrentarse, al cabo, con la "palabra pasional y telúrica" y con la "palabra sensual paradisíaca", con referencia constante a las obras de Aleixandre que suscitan estas últimas calificaciones y con frecuente glosa de los poemas más significativos dentro de la línea crítica escogida por Vivanco.

En la "Introducción a la poesía española contemporánea" vemos, pues, eficazmente aislada la palabra de la mayor parte de los grandes creadores de la poesía en nuestro siglo hasta la promoción de la que el propio Vivanco forma parte. A través de este estudio nos podemos dar cuenta de hasta qué punto el impulso perfectivo latente en los distintos poetas analizados ha sido necesario para establecer un sistema válido que ha facilitado a los nuevos poetas una plataforma, o mejor un trampolín formal para lanzarse a los logros últimos. Si tenemos además en cuenta que al igual que en otras manifestaciones literarias y artísticas, en la poesía se ha efectuado un fabuloso avance durante nuestro siglo, nos percataremos del interés y la utilidad del estudio que Vivanco ha emprendido, en el que con talante de poeta, pero con palabra crítica en todo momento, ha ido desentrañando la raíz misma de la creación poética en algunos creadores que hoy ya son imprescindibles para un estudio riguro de la poesía española contemporánea.

Por medio de este libro vemos como estos poetas adquieren también su justo tamaño humano, porque no en balde la obra de Vivanco ha querido asentarse sobre la tierra sustentadora de la palabra, no ignorando el crítico, como fórmula en cifra convincente, que "con su palabra el poeta funda también la realidad de su existencia y convierte su autenticidad en verdad".—JAIME FERRÁN.

INDICE DE EXPOSICIONES

UN EJEMPLO DEL XVIII SE REPITE EN EL XX.

Los linajes de Bracamonte, de Grajal, de Villafuerte y de los Mantaos, índice de la nobleza salmantina allá por el siglo XVIII, otorgaron su mayor protección a un propósito religioso en el que se empeñó la muy noble dama doña María de Saavedra, quien logró, tras cuarenta y nueve años que duró la construcción, ver erigido el convento de Franciscas que se alzaba y se alargaba junto a su casa. En la nueva mansión profesaron como primeras monjas tres nietas del duque de Gandía. Y no fué obstáculo, sino aliciente, la rigidez de la regla y la pobreza de que hacía gala la comunidad para que ingresaran las muchachas jóvenes pertenecientes a las familias de más limpio linaje de

la región, y así, entre ellas contamos a sor Manuela de la Santísima Trinidad, hija de don Alonso de Bracamonte y doña Mencía de Villafuente, ascendiente de los condes de Grajal, que poseían capilla fundacional en San Martín, y en lo que hoy es plaza Mayor salmantina, la más alta torre que tuvo palacio alguno, en tal grado, que el conde Grajal, a esta torre, derruída luego para construir la actual plaza, llamaba "alhaja de mi linaje".

No faltaban entre las hermanas de profesión mujeres duchas en primores del alma, ya que lo muy principal de sus ascendencias hacía bien suponer la esmerada educación espiritual que, como tal, culminaba en la toma del velo. Pero entre tan abundante ingenio femenino, acaso el más saliente era el de sor Manuela, llamada "la pintora de las muertas", porque en ese estado pintó a todas las hermanas que la precedieron descansando en el seno del Señor. Elogiando esta disposición de la pintora, dice un biógrafo suyo: "Notable contraste con las Memorias de otras religiosas de la época que constantemente padecían imaginaciones pavorosas de infiernos poblados de una fauna que semeja la del Bosco..." El hecho de que sor Manuela dedicase sus pinceles únicamente a la muerte hace exclamar en gozo al comentarista, que elogia esta afición "blanca"... Sor Manuela fué la enterradora pictórica de sus compañeras, y a todas las pinta entre flores, con un aire feliz, casi de santas, que invitaba a las demás monjas a desear la muerte como el supremo reposo.

A sor Manuela, el aliento poético de la poesía no le dejaba descanso. El caso frecuente de sus compañeras difuntas le dejaba poco reposo para ejecutar tanto lienzo mortuorio; pero en los ratos ociosos, libre de las obligaciones de los rezos, de los altos menesteres de la contemplación, ella los empleaba en otros entretenimientos, aunque aprovechados en forma en que no se interrumpía el coloquio con la divinidad. Sor Manuela era también poetisa. No podía faltar esa afición en temperamento tan artístico y en clima tan propicio como era en aquel entonces el convento de las Franciscas en la muy noble ciudad de Salamanca. En la crónica seráfica del reverendo padre Juan Antonio Domínguez se pueden leer muchas estrofas recogidas por Boiza, biógrafo que fué de tan excelsa y piadosa religiosa...

Sor Manuela pintó y escribió hasta edad muy avanzada. Lo peor para ella, tan cuidadosa en guardar las fisonomías de sus hermanas en religión fué que, al morir ella, resultaron vanos los intentos de sus apenadas compañeras para copiar su rostro. De su figura no queda ningún lienzo que nos diga cómo fué la hija de don Alonso de Bracamonte, la monja pintora...

Este estupendo caso viene a nuestra memoria ante la exposición

realizada por otra monja, de nombre María Luisa Pedrero, que ha presentado una exposición capaz de revelar a una artista, y en cuyo catálogo se inserta un bello poema original. Y bien es verdad que teníamos nuestro miedo al entrar en la exposición, pues creíamos encontrar una pintura ñoña, falta de oficio, encasillada en fórmula infantil o ingenua, y el destino nos deparó una pintura fresca, jugosa, que surge espontánea y natural de un pincel movido por auténtica mano creadora. A veces la preocupación religiosa "envara" y "decorativiza" demasiado a lienzos de tema divino; pero en aquellos en que la figura humana, o el bello paisaje del convento, dejan en libertad de acierto a la artista, resplandece una pintura que debe seguir insistiendo en el quehacer, pues rebasa los límites de la afición para entrar en el campo profesional con todos los pronunciamientos favorables.

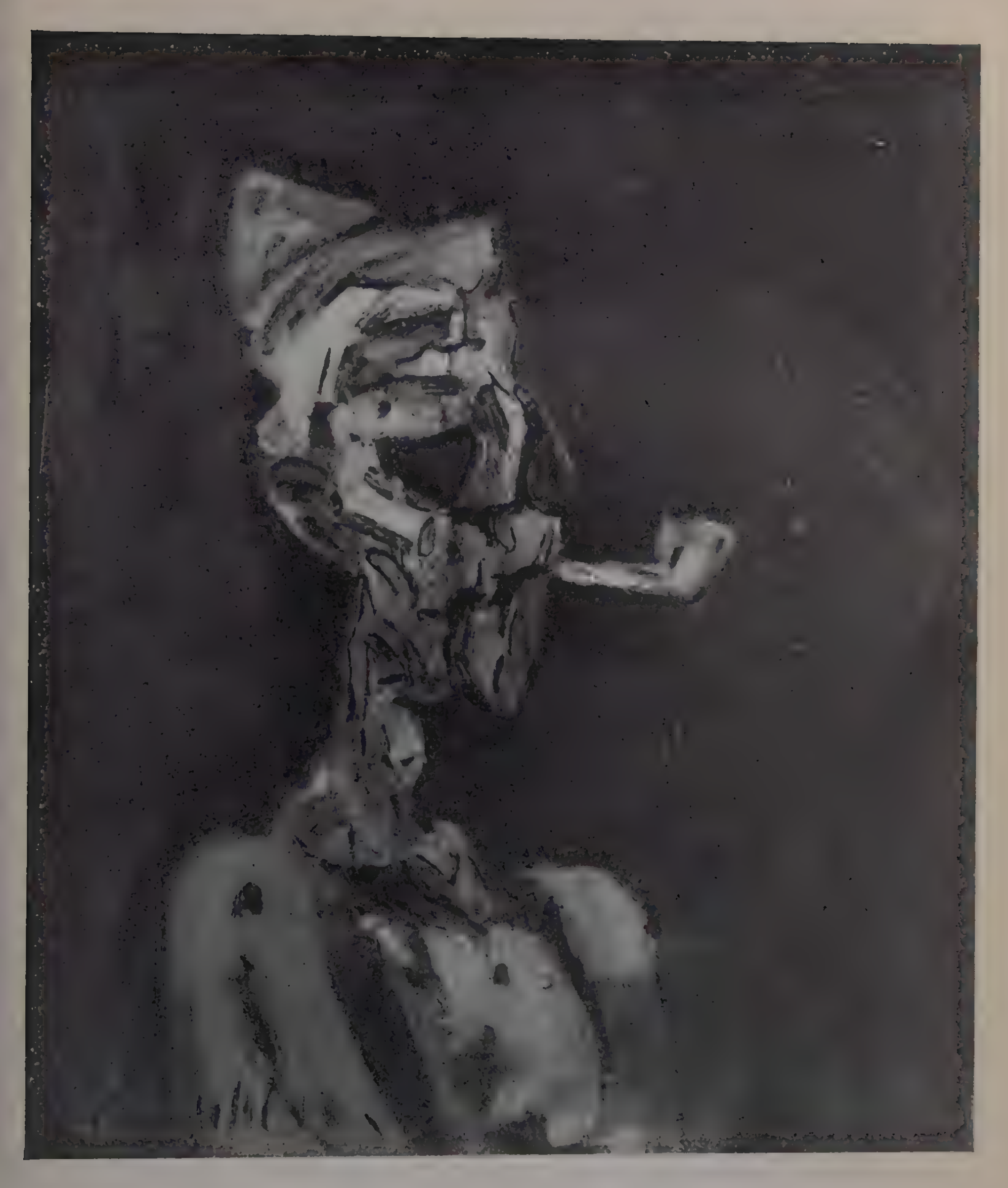
El mundo fantasmal de Fernando Sáez.

Buena exposición la hecha por este artista, que en la sala de la Dirección General de Bellas Artes presenta una colección de telas unidas por igual nexo, y debidas a una personalidad destacada. Fernando Sáez ha creado un mundo propio, donde los personajes surgen de un clima fantasmal, sin perder su condición humana y figurativa, sino más bien subrayándola en un expresionismo, a veces trágico, y siempre con un mundo poético de sugerencias a su favor, sin perder ninguna condición plástica, pues el oficio, y una paleta personal —honda, aguda, sombría— que se alía sin esfuerzo con la temática, afianza la obra de este artista que, tan sinceramente y tan en soledad, camina por el firme camino de su verdad.

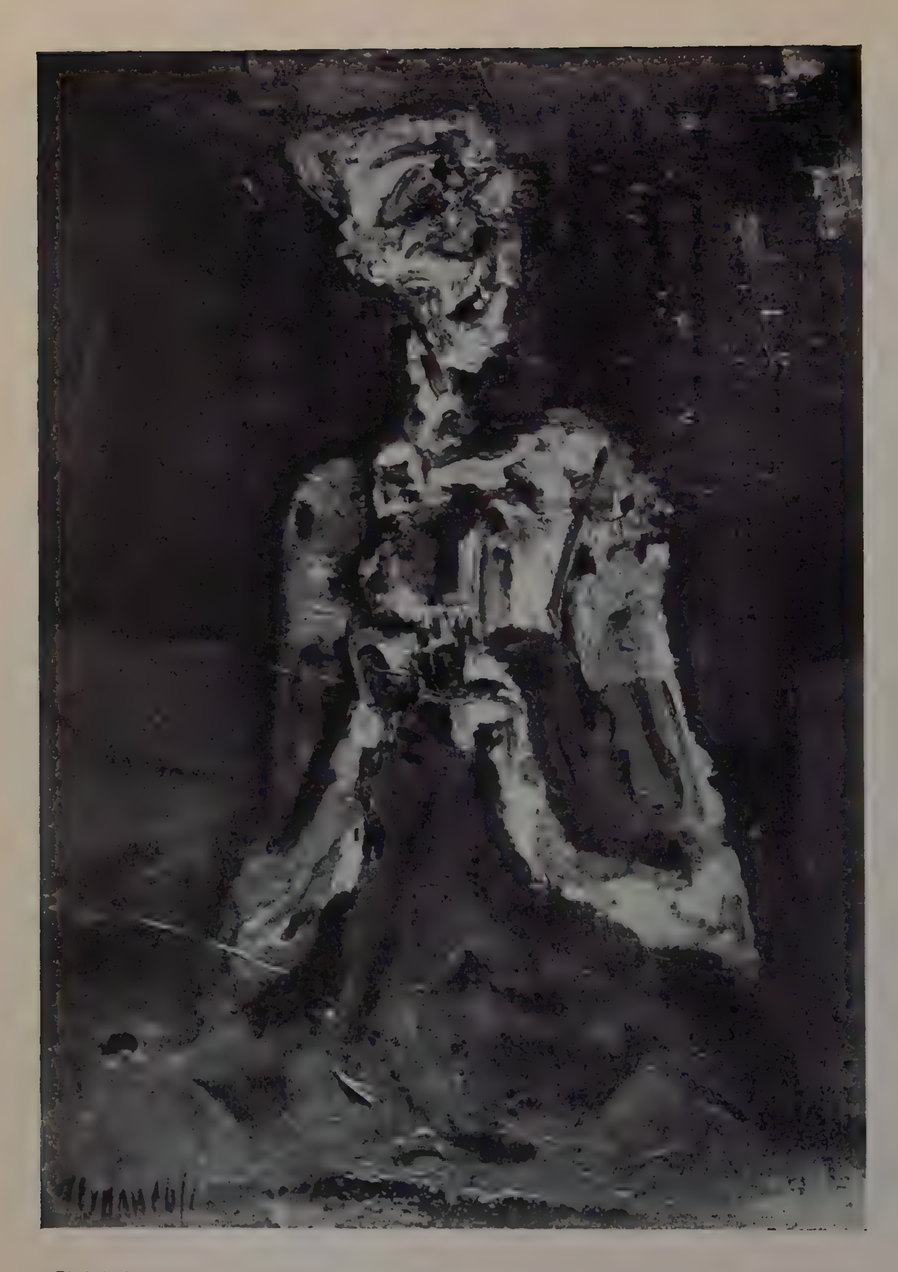
Recuerdo a Eduardo Rosales.

Buen acierto ha sido el del Club Urbis al celebrar una exposición de obras de Eduardo Rosales. Se trata —aparte de una de las figuras señeras del arte español— del representante, casi símbolo, de una pléyade de artistas que en épocas de rigideces y fórmulas "históricas" constituye el caso del español que cantaba en versos inmortales Lope de Vega, cuando, después de hacer recuento de los nacidos en Europa, al llegar a sus compatriotas, dice: "Y el español siempre sufriendo hasta la muerte."

Hasta la muerte sufrió Eduardo Rosales, para quien parece hecho,



"Payaso", de FERNANDO SAEZ



"El bebedor", óleo de FERNANDO SAEZ expuesto en la sala de la Dirección General de Bellas Artes.

como despedida y último suspiro, el nombre de la calle donde vivió y murió: ¡Válgame Dios!

Fué la vida heroica del artista, y en honor a la verdad, no fué Eduardo Rosales un rebelde ni un "maldito", sino que procuró adaptarse a los modos y costumbres de la época y al equivocado criterio oficial, que quería cuadro "de historia"; esas obras de cartón-piedra que tanto pintor hicieron perder a España, desde Casado del Alisal hasta Gisbert, poniendo así como ejemplo a los más caracterizados cultivadores del género, pero de quienes también hemos visto las obras de intimidad de taller; las hechas por el puro placer de hacerlas y que son las que permiten asegurar lo que hubieran podido realizar en lugar de "La campana de Huesca" o "Los comuneros". Pero era difícil escapar a la férula oficial de aquel entonces, y así y todo, nuestra pintura de Historia tiene valores permanentes. Díganlo también, como ejemplo, "El fusilamiento de Torrijos" o "El testamento de Isabel la Católica", lienzo este último que tanto quitó a Rosales, bien preocupado de lograr el triunfo que le correspondía y el bienestar de los suyos, que tanto persiguió en la vida, sin acabar de lograrlo nunca, pues ni el éxito le correspondió en la parte que merecía. La medalla de honor ni el desahogo fué nunca conocido en la casa de la calle de ¡Válgame Dios!

Conociendo la obra de Rosales, tenemos que pensar, aunque esto necesita estudio más amplio, que los viajes a Italia por entonces —¿y ahora también?— quitan y restan fortaleza a nuestros artistas, "duros" de por sí; liman esa aspereza, tan española, que resplandece en Zurbarán; suavizan la expresión de una raíz que tiene su mejor mérito en la fuerza expresiva. ¿Qué hubiera sido de Solana en Roma? Creemos que poco hubiera "sacado en limpio". Acaso hubiera dicho, como El Greco: "Lo dibujo igual y lo pinto mejor." Pero no se trata de hacer digresiones sobre viajes, que, por otra parte, tantas ventajas tienen. Aunque para nuestro gusto particular preferimos el Berruguete español que al renacentista de la Corte italiana... Y no escapó Rosales a esta influencia que dulcificó sus naturales impulsos, pues sólo Velázquez fué capaz de aprovechar "lo justo" y de negarse a otra maestría que la suya.

Rosales, a través de esta exposición, lograda gracias a la familia del artista y a la prestación de obras de colecciones particulares, pone de manifiesto a las generaciones actuales la talla del pintor que había en el sensible artista que buscó la salud del cuerpo, inútilmente, en Panticosa, y la del alma en los estrechos certámenes oficiales de entonces, llenos de lienzos "historia", y luego de feos dramas sociales. El triunfo de la anécdota sobre la pintura perjudicó a quien había nacido

para ser un continuador de la trayectoria que dejó suelta, sin cabo posible, Francisco de Goya. Es lástima que Eduardo Rosales, de quien dijo Pi y Margall: "Rosales nos ha recordado a Velázquez", no tuviera el genio, el mal genio, que tuvieron otros artistas parecidos a él en la desgracia —no en las dotes—, como Lizcano, o Alenza, o Casimiro Sáiz, Rosales siguió, por timidez de carácter, la senda que le marcaban, y en ella tenía el gran "defecto" de ser un pintor de raza, que no podía dejar de serlo aunque se lo propusiera. Esta exposición es un excelente y desigual resumen para seguir la pista íntima del pintor tan fielmente obsesionado de pintura, y, por desgracia, tan obsesionado por conseguir lo que es claro que merecía, pero cuyo esfuerzo le restaba vigor y sinceridad a una pintura y a una paleta que necesitaban mayores libertades que pintar obligadamente personajes romanos o de los siglos XV y XVI.

Sería interesante sugerir al Club Urbis, que tan buenas pruebas ha dado de su buen amor a la pintura, que editase tras esta exposición, si fuera posible, el epistolario del artista, de este gran protagonista de una rima de Bécquer. Copiamos ahora una de sus cartas, elegida al azar:

"Al día siguiente el médico vió lo que había arrojado, y no dijo absolutamente una palabra. Esto me entristeció más, porque me hizo sospechar que él lo veía ya como cosa perdida y no sabía qué mandarme. Era un día muy triste el 25, y llovió siempre... Las lágrimas acudieron a mis ojos, y lloré largo rato, impidiéndome comer; pero el llanto era entonces de más provecho que la comida.

Por la tarde vino Luis a traer el paraguas de Mina. Trató de consolarme, pero en vano..."

Así vivió quien así escribía. ¿No sería curioso que, en un mueble-vitrina, figuraran algunas cartas originales, con algún recuerdo, ante sus cuadros del Museo del siglo XIX? El buen amor y buen criterio de Lafuente Ferrari podría lograrlo.—M. SÁNCHEZ-CAMARGO.

EL POETA ECUATORIANO JORGE CARRERA ANDRADE

Entre los más altos valores con que cuenta actualmente la literatura hispanoamericana figura el poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade: un vigoroso espécimen humano, con cierto aire oriental de bonzo de las letras y unos ojos enormes y rasgados, que son como los lentes estereoscópicos de su espíritu.

Carrera Andrade nació en Quito, en 1903. Aquí creció, como los

cactus, bajo "el cielo que boga con lentitud como una balsa cargada de algodón y de silencio", haciendo vida a la vez campesina y urbana, en una quinta familiar que quedaba en ese entonces en los suburbios de la urbe, frente a "la loma que estaba sentada en el campo con su poncho a cuadros" y a "las torres cargadas con sus sacos de nubes". En ese ambiente parroquial y virgiliano, entrósele al espíritu todo ese mundo de presencias humildes y rurales que ha constituído, en buena parte de su obra, el substractum de su poesía.

Su primer opúsculo de versos fué "El estanque inefable", publicado en 1922. Después aparecieron "La guirnalda del silencio" y otros libros, de los cuales se han hecho varias traducciones al inglés y francés, y que han sido refundidos últimamente en el volumen que lleva por título "Edades poéticas", editado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Además, ha producido varias obras en prosa, como "Latitudes", "Rostros y climas" y "La tierra siempre verde", que son notables por la elegancia de su estilo y el caudal de su cultura, aparte de una magnífica traducción al español de la poesía francesa contemporánea.

Al dar a la publicidad su primer libro de versos, Carrera Andrade puso en él, como epígrafe, estas palabras de André Gidé: "Mathanael, todo lo mirarás de paso y no te detendrás en parte alguna. Que toda emoción sepa en ti volverse embriaguez. Nathanael, que la importancia esté en tu mirada y no en la cosa que mires."

Y éste ha sido el sentido de su trayectoria poética. Empleado, como él dice, en el registro del mundo, ha visto todo de paso, sin detenerse en parte alguna, y ha logrado que la importancia de su obra radique en su mirada y no en la cosa que mira.

Carrera Andrade es, en efecto, un maestro de la visión estética, aquello que Ruskin consideraba tan difícil cuando expresaba lo siguiente: "Lo más grande que un alma humana puede hacer en este mundo es ver. Por una persona que piensa hay miles que no hacen más que hablar. Pero de mil que piensen no hay más que uno que vea."

Mas la manera de ver de este poeta no es la de la cámara fotográfica que reproduce servilmente la realidad de la visión, sino que, ajustándose al concepto de Paul Valery: "el arte es la acción de lo artificial sobre lo natural", contempla el mundo exterior, superpone las imágenes y conjuga las formas, para descubrir entre las cosas las más extrañas concomitancias y las más secretas analogías, creando, de este modo, lo que Apollinaire llamaba "la realidad de la concepción", y lo que Goethe sintetizaba en estos términos: "Lo contrario de la realidad para obtener el colmo de la verdad", ya que, como decían los cubistas, la vista deforma la visión: "Parados en el nacimiento de los

rieles, los vemos converger en el horizonte, cuando no dejan de ser paralelos."

Carrera Andrade tiene, pues, ojos pensantes. Traduce los objetos, interpreta su fisonomía, transfigura su esencia y nos enseña, finalmente, el lado nuevo de las cosas, lo que podríamos llamar la virginidad secreta de su significado y de su forma. Y es por esto que a nadie mejor que a él es aplicable la definición de Alphonse Daudet: "Los poetas son hombres que han encontrado su mirada de niños." Porque la poesía de este mago de la imagen —según observa Benjamín Jarnés— es "un intento de regreso a la infancia del mundo", un mundo original en que las cosas se transmutan en otras, como en las escenas de Walt Disney, a través de un proceso imaginativo que termina por crear una nueva realidad estética.

Como él mismo lo dice en "La guirnalda del silencio", "este libro es un barco de papel que lleva un cargamento de estrellas y de grillos y que va a andar en muchos corazones".

En sus páginas se siente una frescura virginal de hierbas y de campo. Se ven "los ojos de las plantas hinchados de humedad", "el árbol al que le salen senos como a una niña", "los mosquitos que parece que ciernen el silencio", "el grillo calvo que viste sotana", "la col tímida que se siente monja", "la brisa que le sacude las orejas al árbol" y "los lentos paraguas que son hongos que caminan". Se oye el canto del pájaro, que "es el periódico —dice— de la mañana en el campo", y el chirrido del grillo, "inválido desde siempre, que ambula por el campo con sus muletas verdes".

Allí asoma este conejo anacoreta, que es un maestro de sapiencia y un candidato a juguete de los ángeles:

LA VIDA PERFECTA

Conejo, hermano tímido, mi maestro y filósofo:
tu vida me ha enseñado la lección del silencio.
Como en la soledad hallas tu mina de oro
no me importa la eterna marcha del universo.

Pequeño buscador de la sabiduría,
hojeas como un libro la col humilde y buena,
y observas las maniobras que hacen las golondrinas,
como San Simón, desde tu oscura cueva.

Pídele a tu buen Dios una huerta en el cielo,
una huerta con coles de cristal en la gloria,
un salto de agua dulce para tu hocico tierno
y sobre tu cabeza un vuelo de palomas.

Tú vives en olor de santidad perfecta.
Te tocará el cordón del padre San Francisco
el día de tu muerte. Con tus largas orejas
jugarán en el cielo las almas de los niños.

Gemelo espiritual de "La guirnalda" es el libro titulado "La hora de las ventanas iluminadas", en el cual encontramos este poema seráfico, que parece que hubiese sido escrito con la pluma de un ángel, buscando las palabras más suaves al oído, los símiles más blancos, los conceptos más puros:

EVANGELIO DE LA SOR

Sor Angela, Sor Angela, hermana de mi madre,
Pluma limpia de garza o pan sin levadura:
tu corazón madruga y tus párpados se abren
apenas nace un gajo de cristal en la altura.

A la casa de barro en que alienta mi espíritu
bajan tus manos santas como alas de paloma.
El color azul suena su trompetín de vidrio
y se escucha el rumor callado del aroma.

Sor Angela: salud de los enfermos, vía
de dulzura, vellón, mi vaso de cariño.
Pasas como una luna sobre la tierra mansa
revistiendo de nieve los sueños de los niños.

Manojo de hostias, leche de corderas pascuales,
Evangelio de anémonas nevadas, Sor Espuma.
El rumor de tus hábitos es hermano del ángelus
y tu voz tiene el roce de una celeste pluma.

En el siguiente poema, que figura en el libro "Rol de la manzana", se ve la forma en que Carrera Andrade revoluciona la realidad objetiva, presentándonos un cuadro en el cual el almendro se humaniza, vistiéndose de flores, para hacer la primera comunión, y el pato resulta un personaje con guantes, la garza una sombrilla, el abeto un anciano con anteojos verdes y la brida una máquina de escribir, que teclea en las hojas de los árboles, mientras las uvas se deshacen en la boca, convertidas en "glándulas de cristal dulce":

PRIMAVERA Y COMPAÑIA

El almendro se compra un vestido
para hacer la primera comunión. Los gorriones
anuncian en las puertas su verde mercancía.
La primavera ya ha vendido
todas sus ropas blancas, sus caretas de enero,
y sólo se ocupa de llevar hoy día
soplos de propaganda por todos los rincones.

Juncos de vidrio. Frascos de perfume volcados.
Alfombras para que anden los niños de la escuela.
Canastillas, bastones
de los cerezos. Guantes muy holgados
del pato del estanque. Garza: sombrilla que vuela.
Máquina de escribir de la brisa en las hojas,
oloroso inventario.

Acudid al escaparate de la noche:
cruz de diamante, linternitas rojas
y de piedras preciosas un rosario.

Marzo ha prendido luces en la hierba
y el viejo abeto inútil se ha puesto anteojos verdes.
Hará la primavera, después de algunos meses,
un pedido de tarros de frutas en conserva,
uvas —glándulas de cristal dulce—
y hojas doradas para empacar la tristeza.

Trastrocando, pues, una suma de elementos tan contrapuestos y heterogéneos, como son la máquina de escribir, las hojas y la brisa, Carrera Andrade consigue realizar a maravilla ese juego de unión de lo dispar, al que quiso referirse el conde de Lautremont cuando lanzó su estrambótico pero significativo enunciado de que el arte es el encuentro fortuito de una máquina de coser y de un paraguas sobre una mesa de disección, y que Freud confirmó después, en términos científicos, al afirmar que en lo inconsciente todo pensamiento está unido a su contrario.

Carrera Andrade salió por primera vez del Ecuador, en viaje para Europa, en 1928. Allí, su espíritu se nutrió de experiencias, de lecturas y de visiones nuevas, que dieron a su obra un más amplio contenido espiritual y humano. Su poesía ganó entonces en estímulos y temas y se hizo ya cosmopolita y ciudadana, sin perder, en el fondo, la memoria rural de sus orígenes. Luego, el poeta ha recorrido la China y el Japón y algunos países de América, con varios cargos diplomáticos, y desde 1951 está en París, trabajando con la Unesco.

A este largo período de alejamiento de su tierra corresponde una abundante y selecta producción poética, cuyo inventario se extiende desde el pequeño caracol —"mínima cinta métrica con que mide el campo Dios"— hasta sus cantos a la Torre Eiffel, las fortalezas volantes, el puente de Oakland, la Torre de Londres y otros poemas de magnífica factura, en los cuales evoca su lugar de origen, con todo el esplendor de su opulenta fantasía tropical, o describe, con metáforas aladas, el vuelo cósmico del viento, "arquitecto de ruinas", o el imperio universal del polvo, "cadáver del tiempo y heredero final de las cosas difuntas"; o el "orgullo de agua gaseosa", en cuya efervescencia oye un susurro de traje de seda que se rasga o de cola de pavo real que se despliega; o el viaje marino de la espuma, en la que ve "una casta monja que recorre suspirando su plantación errante de magnolias"; o el proceso ontogenésico del hijo, sublimado en esta magistral visección poética, en la que Carrera Andrade nos muestra el milagro de la vida, la maravilla de la maternidad y el destino misterioso y trágico del hombre: "inmigrante venido de la nada con las manos vacías y su dolor de siglos":

Más pesado que el mundo en la entraña te hospedas,
mucho menos que un pájaro, una espiga,
o un dulce mineral que se enciende en la tierra,
apenas como pluma o grano que germina,
o como lenta sangre que va palideciendo
hasta volverse almendra transitoria,
gris almendra que crece y se nutre en su sueño
ensanchando su cáscara de sombra.

Te mueves en lo oscuro, larva, ínfimo forzado,
con el presentimiento de la luz nunca vista.
Huésped de ojos cerrados
sacudes en la noche tus ligaduras vivas.

Gravedad del rostro eres y peso de la entraña,
de un cuerpo de mujer habitante interino.
Inmigrante venido de la nada
con tus manos vacías y tu dolor de siglos.

Carrera Andrade ha elaborado también una serie de minúsculos poemas de la más fina artesanía estética, bautizados por él de "microgramas". Son chispazos de ingenio, pinceladas de gracia, hallazgos de agudeza, que tienen, a la vez, de "hai-kais" y greguerías, y están a la altura de las más celebradas imágenes de Jules Renard y Saint-Pol-Roux y de los mejores descubrimientos del poeta mexicano Juan José Tablada. He aquí un micrograma, que es como un caramelo para el espíritu:

Nuez: sabiduría comprimida,
diminuta tortuga vegetal,
cerebro de duende
paralizado por la eternidad.

Dotado, pues, de un extraordinario poder imaginativo y de una antena de percepción sensibilísima, Carrera Andrade escamotea los seres y las cosas, como un prestidigitador maravilloso, dándoles, a su antojo, otra vida y otra forma.

Lo simple en él —usando una expresión de Herrera Reissig—, no es lo trivial y lo fácil, sino lo complejo simplificado: la gota de agua que cae de la nube y que ha tenido necesidad, para formarse, de todas las profundidades del cielo y del océano.—Arturo Borrero.

La pintura de Julio Resende ha evolucionado del análisis a la síntesis. Este hecho demuestra que nos encontramos ante un artista intelectual y, por consiguiente, cargado de exigencias plásticas.

En efecto, tras unos primeros pasos en que los objetos parecen evadirse de sus límites formales, el pintor se decide a emprender un camino nuevo. Julio Resende ha estudiado pintura en Portugal, en la Escola de Belas Artes de Oporto, lo que quiere decir que al iniciar su carrera no tiene un conocimiento de primera mano de la pintura contemporánea. Porque Portugal —ya lo he dicho en otra ocasión— carece de una tradición plástica inmediata. El buen pintor no ha sido fenómeno demasiado raro en este país, pero la verdad es que, así como en arquitectura el estilo manuelino ha dado una fe de originalidad lusitana, en las demás artes plásticas no se han producido la continuidad o la altura excepcional suficientes para crear un estilo propio. Y me refiero muy especialmente a un siglo tan decisivo como el XIX, en el que solamente la poesía y la novela han roto las barreras históricas y geográficas y han preparado el camino a las realizaciones de nuestro tiempo. Los pintores, en cambio, se quedaron sin impresionismo, sin postimpresionismo, sin cubismo. Tenían que empezar, no que continuar. Este problema debió presentarse con toda claridad de planteamiento a un hombre tan equilibrado como Julio Resende.

Antes que él, otros habían intentado introducir en Portugal los nuevos procedimientos, pero, en mi entender, de una manera precipitada y supeditándose a escuelas, de las que no pasaron de ser meros seguidores un tanto dogmáticos. Puede afirmarse, pues, que Resende, cuando entra en contacto con la pintura europea de nuestro tiempo, carece, en cuanto portugués, de precedentes que le faciliten el camino. Entonces, opta por el análisis.

Conviene aclarar que, afortunadamente, Resende no es un caso aislado. Otros jóvenes de su nacionalidad han sentido su misma inquietud y, cada uno a su modo, tratan de decir su palabra. Lo innegable es que, con uno o varios protagonistas, el momento aparece como decisivo.

En los cuadros de 1947 y 1948, la mirada de Resende se ve que es puramente analítica. Y esta actitud se traduce en una reducción de los elementos reales a sus límites indispensables, pero sin que aquéllos se fundan en un símbolo total. Hay una especie de ficha en cada uno de los cuadros de esta época. Cada elemento queda en ellos reconocible, sintetizado casi nemotécnicamente. Los lienzos no disimulan, ni hay

«Mujeres y ropa»

«Grupo»

«Pescadores con redes»

«Ropa secándose»

por qué, su carácter de ejercicio. Nada nuevo, por otra parte. Algún crítico ha dicho que, entonces, Resende se encontró con Cézanne. No creo que fuera esto exactamente. Resende se encontró con demasiadas cosas y obró con lealtad. Si sus resultados pueden parecer postimpresionistas, se trata sólo de un parecido externo, no de una filiación. La ficha no permite llegar a tanto. Además, Resende obra en un medio extraño y, por eso, su análisis es más restringido, menos lúcido que el que lleva a cabo casi inmediatamente después —poco más o menos de 1950 a 1953—, cuando vuelve a su país. Allí los temas son más familiares, permiten un análisis desde dentro; por eso no debe extrañarnos el recrudecimiento analítico que puede parecer un retorno hacia el detalle, una pérdida de terreno. No es —y la obra posterior no deja lugar a dudas— sino una afirmación.

Mientras tanto, el color —no podía ser de otra manera— se va serenando. Las tonalidades se unifican y los cuadros van mostrando una exigencia de unidad estructural que abarca la composición de masas y la cromática. No se han eliminado los tonos brillantes por un afán facilitador, sino por pura exigencia lógica. El camino hacia las soluciones actuales no se limita a quedar insinuado: está trazado con mano firme. Resende se ha dado cuenta de que, antes que nada, hay que conseguir una estructura —y en este sentido lo que su obra tiene de magistral—, a partir de la cual pueda derivarse, si es preciso, incluso hacia el informalismo. Pero, de momento, sólo emplea los procedimientos clásicos. Un fondo real, por muy lejano que sea, no admite en principio otros procedimientos mecánicos que los que pudiéramos llamar ortodoxos en un sentido quizá demasiado amplio. La materia tampoco es objeto de mayor análisis, si bien queda clara una preocupación por la nobleza de la misma. El problema de Resende es demasiado urgente y el procedimiento ha de atemperarse a este carácter.

No importa que haya oscilaciones en uno u otro sentido: son una prueba de vitalidad. Lo cierto es que Resende llega, en su etapa actual, a una síntesis completamente personal en la que no caben confusiones y en la que cada tela es una afirmación de las anteriores. Quiero decir que Resende (nacido en 1917) ha creado su sistema cuando todavía es un pintor joven. Este sistema es susceptiple de desarrollo; más aún: para que se dé un desarrollo lógico —hay muchas clases de lógica— es preciso contar con un sistema. Pero vamos a ver a qué punto ha llegado la pintura de Julio Resende.

En los últimos cuadros de este pintor hay un mundo en proyecto, cargado del misterio de múltiples posibilidades. Hay algo embrionario que pugna por desarrollarse, pero no de una manera biológica que exi-

ja esfuerzos de tal carácter. Más bien hay una vitalidad puramente intelectual que, antes que la preparación anatómica, exige para su estudio el desarrollo cinematográfico. Todos estos seres en proyecto pueden imaginarse, al final de su desarrollo, en su forma vulgar. Sin embargo, esto sería engañarnos, ya que no importa que en determinada figura pueda reconocerse a la mujer que tiende la ropa, porque en la retrocesión llevada a cabo por el pintor para alcanzar este esquema algo ha sido cambiado —y no sólo la apariencia— y en su nuevo desarrollo puede llevarnos a una meta diferente del modelo que en un principio fué tomado como base. Porque, en realidad, el modelo ha sido tratado mediante la supresión de todo lo accesorio y, eliminando los puntos de fricción, retrotraído al momento de sus máximas posibilidades. Es decir, se le ha dado la ocasión de un desarrollo más perfecto desde un punto de vista estético. No ha sido inútil el esfuerzo del contemplador. En consecuencia, nos hallamos ante un arte que no encierra la realidad en un círculo de evidencias que pueden llegar a convertirse en acusaciones. Por el contrario, se la descarga de cuanto puede obstaculizar la infinita serie de posibilidades estéticas que encierran todas y cada una de las formas.

Si lo apuntado está claro cuando se trata del objeto en su pura entidad intrascendente, el ejemplo es aún más claro cuando las formas plásticas soportan un contenido espiritual que las rebasa. Así, en el proyecto de los mosaicos para la cripta del malogrado monumento al Infante Don Enrique, la vida portuguesa del pasado no es un retrato superficial basado sobre una pura construcción etnológica. Por el contrario, explana las más amplias posibilidades de desarrollo de aquella sociedad, abriendo así una puerta a la meditación. La épica de lo plástico queda resuelta en esta obra del mismo modo que la lírica lo ha quedado en las anteriores.

Me agrada insistir en este sentido porque creo que, haciéndolo, acabaremos por tocar otro punto clave del arte de Julio Resende. El programa que las obras de Resende ofrecen al pensamiento estético tiende a una realización carente de estridencias, puesto que el pintor se ha preocupado de presentarnos sus esquemas bajo un carácter dúctil que más que a la acción invita a la meditación. Parece como si sus formas nos atrapasen —permítasenos el vicio expresivo— en su manifiesta comodidad y en la sensación de amplitud que transmiten al contemplador. Aquí nos encontramos con lo portugués. Esta invitación a la fantasía que no se desborda y que, más que acción, es serena contemplación llena de resonancias internas, se emparenta con la mejor poesía portuguesa. El hecho tiene una importancia decisiva: un arte

sin tradición busca —o simplemente encuentra— su punto de contacto con la mejor tradición portuguesa, es decir, con la lírica, creando así su lenguaje. Y lo hace con medios puramente plásticos. El hecho en sí es tan revelador que no parece necesaria otra garantía de la seriedad del arte de Resende ni de la influencia que el mismo ha de ejercer en los nuevos pintores portugueses, que buscan con entusiasmo puntos de apoyo para una pintura autóctona.—ANGEL CRESPO.

Sección Bibliográfica

JUAN DE VALDES Y EL PENSAMIENTO RELIGIOSO EUROPEO DE LOS SIGLOS XVI Y XVII (1).

Desde el siglo XVI —con la excepción de Inglaterra— Juan de Valdés es un desconocido, o poco menos. Su vida y su obra se descubren a mediados del siglo XIX. Gracias a don Luis de Usoz y Río, a Wiffen y a Eduard Boehmer, Juan de Valdés empezó a interesar. El hecho es que crece la atención por su obra. Que Valdés, hasta Usoz, era un desconocido en su patria no se contradice con la publicación por Mayans y Siscar del *Diálogo de la Lengua,* en 1737, atribuído a un autor incierto, quizá pensando en "el anatema que pesaba sobre su obra". Hoy la bibliografía valdesiana es impresionante.

El autor del ejemplar estudio que reseñamos, modelo de investigación y de honestidad intelectual, se pregunta: "¿No se ha exagerado su mérito y su significación?" Para Domingo Ricart se han supervalorado algunos aspectos del estilo de Valdés, "y quizá no se le ha otorgado siempre el crédito que merece como explorador del mundo del espíritu y pensador original". Para el señor Ricart "el estilo valdesiano tiene una calidad única, que no radica en la perfección formal de la frase, ni en los aliños retóricos, sino en el calor humano que irradia, en el tono sincero y persuasivo que emplea, y en el aura de reverencia y piedad" que envuelve sus escritos. Por encima de todos sus valores —*catequístico* asequible, comentarista bíblico, traductor fiel— resalta la de ensayista. Valdés —seguimos al autor de la monografía— es un escritor *funcional,* que escoge la forma apropiada de expresión pensando en su eficacia, es decir, en la clase de lector y en el tema. No es un hombre de regodeo palabrero formal, sino de profunda claridad. De ahí el encanto, "la fascinación que ha ejercido a través de los siglos y en culturas distintas". Poseía la atracción personal de los grandes maestros, infundida con calor y simpatía a sus ensayos. Es un escritor *vital,* ya que puede asistirse "al proceso germinativo de sus ideas y, hasta cierto punto, participar en él". Y agrega Ricart: "Su obsesión constante es la claridad: se esfuerza en ver con claridad, y cuando no lo alcanza, lo confiesa ingenuamente." Pertenece a ese linaje intelectual que no niega la verdad, si la encuentra, a su juicio, ni presenta confusiones por sabiduría. Hombre que conoce el peligro de proclamar lo que se siente con necesidad. Es un pensador honesto, y ese calor humano se

(1) Domingo Ricart. Publicaciones de El Colegio de México.

contagia al lector. El desarrollo de su pensamiento es "lento, metódico", y el lector ve aparecer y precisarse el concepto, matizarse, "ramificarse con ritmo y geometría". Valdés es un pensador en el sentido más riguroso que damos a la palabra hoy: hombre que necesita ver claro, quiere entender humilde y ahincadamente, justificarse en la doctrina y en los actos: hombre de diálogo, aunque sea de intradiálogo. *Las ciento y diez consideraciones divinas,* de Juan de Valdés, pueden, en opinión del señor Ricart, considerarse, en punto a validez espiritual, es decir, a permanente actualidad, "al áureo librito de la *Imitación de Cristo*". Tratándose de una obra piadosa, el hecho es asombroso y explica —al margen de posiciones y entendederas, como aquella que cita el señor Ricart: "la lengua castellana no se forjó para decir herejías"— el radical manantío, la verdad —cuando menos, su verdad del pensamiento valdesiano. Valdés era también un solitario que no buscaba el éxito, sino el sosiego: "no tenía temple de corifeo ni de rebelde". Se encuentra entre dos extremismos y teme por "el Renacimiento humanístico cristiano puesto en peligro por la estrechez de miras que prevalece en la reforma y en la Contrarreforma, y trata de salvarlo". Por ello resulta un hereje de la herejía, un hombre molturado entre dos dogmatismos y dos iglesias. Atendamos a la observación sagacísima del señor Ricart: "España ha sido tradicionalmente patria de rebeldes, y precisamente entre los disidentes españoles, como entre los italianos, grandes individualistas también, se da el fenómeno curioso de la heterodoxia de los heterodoxos, de los herejes de la Reforma", herejes, a su vez, de la Contrarreforma.

Recojamos el siguiente párrafo del ensayo que reseñamos, tan aclarador: "Valdés se halla vinculado, y en forma inspiradora, a una de las corrientes más innovadoras y ricas en potencialidad del pensamiento europeo del siglo XVI." Y añade, dando categoría al hecho, indudablemente estremecedor y digno de seguir siendo meditado —ahí está la obra de Américo Castro *Aspectos del vivir hispánico,* el libro fundamental de Bataillon *Erasmo y España* o las ediciones de obras valdesianas, por José F. Montesinos—: "Es más, con la de Servet e Ignacio de Loyola, representa la contribución más original y fecunda del pensamiento hispano a la vida religiosa europea de su tiempo. Téodore de Bèze lo vió muy bien cuando señalaba a los tres españoles como los tres monstruos más terribles de la época. Cada uno de ellos, en muy distinta manera —¡el individualismo hispano!—, representa una faceta del radicalismo ingénito español, de su extremosidad y falta de mesura, si se quiere: radicalismo místico en Valdés; radicalismo intelectual, antiinstitucional y antidogmático en Servet; radicalismo autoritario y dogmático en Loyola."

Quizá por querer entender, convivir, tolerar y postular el diálogo, nos importa, a más de por su formalidad y disciplina, el libro del señor Ricart, que revela una madurez de pensamiento, un dominio erudito y una finalidad humana admirables. Por este radicalismo o extremosidad de los españoles —¡ay (hombre o pueblo) del que no se atreva a la verdad, que nos hará libres!—, ¿somos incapaces para escribir la historia patria? Creo que España es apta para la ciencia, el arte y la socialidad convivente. Pero antes es preciso —y tener medios instrumentales— estar en claro, apetecer dramáticamente la claridad: recontar las posibilidades reales, no las fantasías —las *salidas que no liberan*—, de la vagancia, de la soberbia o del egoísmo más alquitarado e inhumano. (Expongo mi preocupación —mi dolor, y no por estrechez patriótica, que todos tenemos padres conocidos— por el siguiente hecho: Bataillon, Braudel, Lévi-Provençal y Jean Sarrailh, por citar a historiadores franceses, nos han escrito cuatro libros que debíamos haber trabajado nosotros. ¿Por qué no lo hemos hecho? ¿Por qué carecemos de sosiego y continuidad en el esfuerzo? El hecho, y sangrando, está ahí, en este campo.)

Frente a la extremosidad española, negativa y cegadora, el español también tiene virtudes de rango y esperanza. Incluso esa extremosidad es, a mi juicio, energía vital mal dirigida, pero fuerza de primera magnitud y posibilidades. Surgida eruptivamente, desgarra; encauzada es motor, energía y entusiasmo. Por eso recogemos la siguiente caracterización valdesiana: "Valdés es además español de pies a cabeza por su lógica implacable, que le conduce a las conclusiones más extremadas, sin mirar las consecuencias; por la riqueza, plasticidad y realismo de las imágenes y comparaciones con que matiza sus escritos, por su profundo sentido ético y, principalmente, por su maravillosa penetración psicológica y su habilidad y sinceridad de autoanálisis. Es español, y castellano por añadidura, en sus rasgos más característicos: deseo de interioridad, anhelo de unidad ontológica y ascetismo más senequista que cenobítico."

Porque Juan de Valdés "es, sin duda, el más europeo de nuestros escritores místicos, su espiritualidad se halla íntimamente vinculada a los grandes movimientos humanistas y religiosos que, paralela y sincrónicamente, tenían lugar en distintas partes de Europa, y con ellos se perpetúa".

El señor Ricart coloca a Juan de Valdés "en el contexto del pensamiento religioso europeo. "Estudia la irradiación del pensamiento valdesiano en el ámbito europeo del siglo XVI. Una de las consecuencias —aunque Valdés "no haya ejercido una influencia decisiva ni aun directa en este proceso"— más fecundas de la obra de nuestro pensador,

es que en Inglaterra se discutieron libremente las *Consideraciones* valdesianas, tras las guerras civiles y la dictadura de Crommwell. A partir de 1660 "era ya casi axiomático entre los laicos la necesidad de la tolerancia". Y afirma el señor Ricart: "Entre las diferentes facciones religiosas, a la actitud militante e intransigente se sustituyó la convicción de la necesidad y el deber de la conllevancia y de la comprensión. Gracias a un proceso lento y penoso que condujo a este cambio de actitudes fué posible avanzar hacia la democracia moderna y hacia la aceptación, como un derecho inalienable, del respeto a las opiniones y creencias ajenas."

¿En qué consiste el pensamiento valdesiano, su espiritualidad? Decir que era herético y reivindicar su catolicismo es simple y no aclara gran cosa. Ricart resume la compleja cuestión así: "La verdad es que si se quiere encuadrar a Valdés en un movimiento hay que colocarle entre los *herejes de la Reforma,* o, más positivamente, entre los *espíritus libres* y los *reformadores espirituales* que constituyen la *tercera fuerza espiritual* del mundo cristiano en el siglo XVI." Las dos grandes corrientes espirituales que surgen de la desintegración religiosa cristiana medieval —a la vez que del feudalismo se pasa al Estado nacional maquiaveliano y de la fragmentación latina a las lenguas vulgares como elemento expresivo de una nueva sensibilidad—, la Reforma y la Contrarreforma son las más asistidas por masas, fervores y príncipes, pero no las únicas. Valdés no se identificaba totalmente con ninguna. De la polarización extrema, reducción a que tiende la vida de los pueblos para evitar el matiz y la complejidad, se apartan siempre quienes ven bondades en ambas posiciones, quienes a la tesis o antítesis prefieren la síntesis, hombres en claro ante el proceso dialécticohegeliano del despliegue histórico. A este tipo humano pertenecía Valdés. De ahí la hostilidad contra él de unos y otros, la negación por ambos y el silencio que le ha rodeado durante siglos. Y, quizá, la vigencia de su postura vital, aunque se acepte o se rechace su pensamiento: Valdés piensa frente a los que sólo se mueven impulsados por un viento de secuacidad o fanatismo. El pensador honesto resulta, cuando menos, sospechoso para los dogmáticos o los reclutadores de autómatas, los que disponen frívolamente de la existencia sagrada del prójimo. Porque lo difícil es entender, no acogotar. Así, en tiempos de Valdés, los espíritus libres —llamados también *libertinos*— agrupaban a su alrededor un número mayor o menor de humanistas disidentes. Eran los días en que Vives escribía a Erasmo: "Vivimos tiempos en que es peligroso hablar y es peligroso callar." Y eso que por un momento —segundo decenio del XVI— "pudo creerse que Erasmo iba a convertirse en el punto de convergencia y centro polarizador de estos espíritus libres." Esta re-

generación cristiana —que pareció iba a patrocinar el joven emperador Carlos V, lo que impidió la rebelión luterana, "política y dogmática a la vez"— se basaba en los siguientes principios: "religión interior y personal, cristianismo espiritual, paulinismo, reforma sin rebeldía, tolerancia y pacifismo". Los hombres que opinaban —los reformadores espirituales— "eran a la vez místicos y racionalistas, pero no políticos". Como es lógico, España no estuvo al margen de los movimientos religiosos de los siglos XV y XVI: los reflejó todos y anticipó algunos. (El movimiento de los "alumbrados", que se ha caracterizado como castellano y extremeño, no ya español, "era un movimiento religioso de universalidad europea", según Ricardo Villoslada, citado por Ricart.)

Juan de Valdés —"uno de los más auténticos genios religiosos del siglo", afirma Bataillon— no protagoniza un hecho italiano, sino español. Hasta 1530 —hasta la reconciliación de Carlos V con Clemente VII— hubo contacto y convivencia entre las distintas manifestaciones de religiosidad. En 1529 Valdés publica su *Diálogo de la doctrina cristiana,* obra juvenil, pero en la que ya está explícita su idea cardinal: "Cristianismo íntimo y de experiencia." Hasta 1537 Juan de Valdés lucha por su "doble ideal erasmista, religioso y político". A partir del triunfo del místico sobre el humanista, se aisla, y su pensamiento gana en fuerza convictiva y permanente, lo que cede en eficacia social inmediata. En Italia escribió Valdés sus otros libros, entre ellos el de máxima influencia religiosa, *Las ciento y diez consideraciones divinas*. El influjo de Valdés antes y luego de su salida de España resulta inmenso, y representa uno de los fenómenos de más rango espiritual del siglo XVI. Por Valdés muere la gente —caso de Pietro Carnesecchi y, si no fallece dos meses antes la singular Giulia Gonzaga, la gran discípula y valedora del español, quizá hubiese sido quemada—. Los libros valdesianos imponen en toda Europa, de modo eficaz y permanente, lo que explica su alcance espiritual. "Durante unos decenios —escribe el señor Ricart—, a mitad del siglo XVI, hay grupos en España, Suiza, Francia, Polonia y los Países Bajos, a quienes interesa Valdés. Al agudizarse las polémicas doctrinales y dividirse políticamente la cristiandad en campos hostiles, Valdés cae en el olvido. Pero muchas de las ideas que compartía, lentamente se abren paso. Muchas de estas ideas no lograron cierta respetabilidad, y esto a fuerza de lucha, hasta el siglo XVII, en Inglaterra." *Las ciento diez consideraciones divinas* fueron traducidas al inglés —1638— por Ulcholas Ferrar, de Little Gidding, "uno de los genios religiosos de su tiempo, alma gemela de la de Valdés". Herbert, el poeta metafísico contemporáneo y amigo de Ferrar, apoya calurosamente su publicación, aunque disiente en algunos puntos, como se ve por sus notas. La segunda edición inglesa de las *Considera-*

ciones es la de Cambridge, de 1646. Robert Bacon, autor de un catecismo familista, la acoge con entusiasmo, mientras Samuel Rutherfor, gran polemista presbiteriano, ataca sañudamente a Valdés.

Domingo Ricart ha estudiado con una solvencia ejemplar el importantísimo hecho de la expansión y significado del pensamiento religioso de Juan de Valdés, tan entroncado a la evolución política y cultural de Europa hasta nuestros días.—RAMÓN DE GARCIASOL.

POETAS DE ANDALUCIA (1)

Solamente con el censo de poetas andaluces, sin remontarse en el tiempo, y considerando tan sólo la realidad poética por ellos obtenida, bastaría para hacer valer, de modo contundente, el alto nivel de la poesía española. Merecería la pena un estudio más detenido que este fenómeno que nos enfrenta con la idea de lo que Andalucía está representado, desde siempre, en la poesía y en el arte. Creemos sinceramente que esta tierra que Dios nos ha dado para nacer no es un mero cantón coparticipante de la unidad ibérica, sino la parte más ancha y lúcida de la personalidad española. En Andalucía se polarizan los más aviesos tópicos. Hace tiempo que nos pesa la carga de ese sambenito del seudofolklorismo, de la actitud estudiada sobre la falsilla nacional con que se especula en las oficinas de turismo con vistas a la exportación. Pero la personalidad de Andalucía sigue en pie con sus realidades, imponiéndose sobre la gran entelequia urdida por sus habituales detractores, con un lustre de tradición ceñida a una gracia que no se extingue, porque es consustancial de su pueblo, de su raza y de su idiosincrasia.

Juan Ramón, Machado (Antonio y Manuel), Alberti, Lorca, Villalón, Adriano del Valle, Altolaguirre, Rosales, ensanchan el camino para las nuevas avanzadas de la lírica. La joven poesía actual retoña con brotes pujantes —Montesinos, Alcántara, Gallardo, Tejada, Mantero y, entre tantos otros, los hermanos Murciano— y esta juventud poética, desenfadada, inequívocamente tocada de la gracia que ha sido y está siendo patrimonio casi exclusivo de la poesía andaluza, nos da, con cada uno de sus libros, más que una sorpresa, la feliz confirmación de las esperanzas que en ella teníamos puestas. Los poetas proliferan por que el mundo de la palabra es una heredad común en la que todos participamos usando de un derecho natural e inalienable. Pero para domeñar la palabra con eficaz resultado, en cuanto concierne a la poesía,

(1) A propósito del libro de Carlos Murciano: *Cuando da el corazón la medianoche.* Colección "Veleta al Sur", vol. III. Granada, 1958.

es condición *sine qua non* la de hallarse tocado de gracia. Esta es la clave y el secreto que parece pertenecer con cierta prioridad a los poetas meridionales.

Andalucía tiene dos descomunales herencias aplicables al campo de la lírica. Una es la proyección del genio inmarcesible de Góngora y otra el cante grande. Por la primera prevalece el señorío y la estirpe culta y abigarrada del andaluz que llega a destellar hasta en las formas de expresión más populares. Por la segunda es por lo que la lírica andaluza no se ahoga en el callejón sin salida del cultismo, sino que aflora, llena de garbo y donosura, en ese arte menor, que parece tan grande, con que la copla gime o se alegra hasta cortar ese resuello de forastero con gorra a cuadros que tienen los trascendentalistas, a quienes Dios les hurta, en compensación, el secreto de la gracia. Este exordio, un tanto gratuito para muchos, estamos seguros de que para los poetas del sur será como descubrirles el Mediterráneo de sus propias y añejas convicciones.

Carlos Murciano acaba de hacer un pacto con la tristeza. Se ha despedido de *Madia,* la de sus poemas tristes, después de una tregua de andaluz convencido de tener que volver a los medios en donde hay que jugarse toda la gravedad y la hondura senequista y trágica que atañe a las raíces de Andalucía. Ha escrito este libro, *Cuando da el corazón la media noche,* y el poeta descubre que hay un mundo en lo oscuro en donde echa a volar la imaginación.

La noche nos tienta como una de las expresiones en que cristaliza la noción y el concepto del tiempo. La idea de lo temporal es como una noche larga sin amanecida. Las sombras nocturnales son como la funda o el envoltorio de los colores en los que la realidad revierte. Es un hecho que el mundo de la luz parece como el resultado de ese otro mundo que previamente hemos imaginado. Sentimos primero como un arrullo interior, como algo que nos anuncia que hemos de ver y palpar un día la desazón que nos cunde por dentro. Cuando nuestro mundo se desvela y enciende, la obra se nos viene encima y el concepto finito de la creación hace que nuestro sueño se derrumbe. La noche termina y el concepto de temporalidad, radicante en la tiniebla, nos previene de un presente inmediato.

Carlos Murciano, en este libro, especula con sus sueños sintiéndose panteísticamente disminuído ante el misterio del alba oculta en que reside su esperanza. La noche, el sueño, la muerte, las estrellas... ¿Qué poeta no se ha sentido héroe de la noche, jinete de las sombras, cabalgador de lo desconocido, inventor de caminos? ¿Qué poeta no se ha dejado durar un instante en la ideación de la muerte como algo tenebroso, como un despertar que no acaece, como un sueño demorado e

irremediable? Una mirada al cielo conturba al poeta, entre simas y distancias, entre abisales oquedades de negrura.

Mientras, allá en su cielo, recontando
las vidas que le quedan a la muerte,
Dios pasea sus altos barandales
con su paloma azul sobre la frente.

El poeta, en el silencio de su recogimiento, en su ebúrnea atalaya, se va quedando chico desde su *hora infinita.* Sus espacios siderales, sus sueños estelares están besando su propio dintorno,

Lejos de la pisada de la corza,
del beso dulce y la palabra dura,
puñados de cristal sobre el tapete
donde se juega el hombre su amargura.

Esta afirmación es trascendental. El hombre se juega a cada instante hasta su hombría. El hombre tiene que preguntarse a cada paso si sigue en pie sobre su propia razón. A veces no se encuentra a si mismo, no se halla entero sobre la gran verdad que es y representa un alma abierta para dejarse reconocer por el grito del mundo. El hombre, en un inverosímil alarde de su pobreza, de su minoridad ante un destino que no ve dónde empieza ni dónde concluye, se juega cobarde o valientemente su amargura. Tiene derecho a su tristeza, a su desesperanza. Le cabe la opción de reclamar a *Madia* y, con su presencia, rasgar todos los límites en que la pena se tiene.

No existe más que sombra. Sombra erguida,
tumbada contra el suelo, sollozante;
sombra poblada de temor, con unos
ojos de niño y brazos de gigante.

Nada más que sombra. Sombra del asomo —*ojos de niño*— y sombra del infinito —*brazos de gigante.*

A veces, el poeta, abrumado por su propia verdad, por el peso terrible de su irresponsabilidad, intenta evadirse de su admiración, inventa el juego de los silfos para tener motivos que destruyan el estatismo de que se ve rodeado.

Silfo o silbo, el viento hablará por donde el pensamiento no se atreva. El aire, el único testigo del silencio, dirá lo que ha escuchado, dirá todo lo que sabe, dirá cómo aprende las formas humanas besándolas desde la etérea impunidad de su existencia.

Desde Góngora al neopopularismo no hay más relación ni misterio que el que resulta de reducir la riqueza barroca que reside en los medios expresivos poéticos, a esa otra gran retórica, a la inversa, en que consiste *el duende* de lo popular.

¿Cuál de las dos razones de expresión que se apuntan prepondera en la poesía de Carlos Murciano? Las dos a la vez y ninguna de ellas con exclusividad. Si tuviéramos que decidir por apreciación de lo relativo, encontraríamos posiblemente más correlación con el barroco. Es difícil desentenderse de esta tradición que pesa sobre quien ama el lenguaje y lo domina. Importa el léxico, la propiedad del vocablo, las combinaciones fonéticas, de las que tan decidido partidario es Murciano; los contrastes, las sabias anfibologías y las posibilidades metafóricas que residen en la palabra, tanto en su conjunción oracional como en la pura irracional fonética. He aquí el lógico motor de la poesía auténtica, el sexto sentido que sólo acontece al poner en comunicación el alma del poeta con el entendimiento poético del lector. Poesía es comunicación, según Aleixandre. Es evidente. Poesía es conexión efectiva entre emisor y receptor. Un fenómeno anímico —que no físico, pese a la paráfrasis definitoria— producido entre dos excitaciones: la inspiración que es capaz de *crear* y la sensibilidad que es capaz de *captar*.

Sobre la referencia de Carl Sandburg —*Yo soy la hierba: lo cubro todo*— Carlos Murciano pronuncia el "Silfo de lo verde". El poeta de Arcos de la Frontera intuye su muerte en la culminación del anhelo satisfecho, en la hora en que el propio ser renuncia al latido, en la orfandad del llanto. Allí estará como un símbolo ese silfo pequeño, esperándole, como la brisa quejándose, como un silbo esmeralda, hecho deleitosa yerba, para cubrir su muerte última:

Yo cerraré la marcha, abandonado y solo,
sin cintura, ni beso, ni llanto en mi memoria.
Pero sabré que, en todo, me estarás esperando
para cubrir mi muerte con tu hierba infinita.

Cuando Manolo Alcántara quiere llevarnos al terreno en que él se siente crecido, ese de cuando se habla de que los versos solos, sin atender al poema, tienen que sonar sin más remedio, se acuerda de Hernández con su prodigiosa memoria, y de Alberti o de cualquiera de los que militamos, verso por verso, sobre la vida, y elige endecasílabos como manzanas maduras y los tienta y repesa y los hace sonar para ver si su música perdura. Al comprobar que *aquello está vivo,* se pone muy contento.

—*Esto es lo que vale. Lo demás es cuento.*

El sabe, porque su inteligencia lo trasluce, que *lo demás* es otra cosa distinta; que los poemas menos desbastados, de índole estructural, de total conjunción, son indivisibles. Pero lo que a él le gusta son los versos solos, sin más. Es andaluz y basta. Para un perchelero vale más un gesto, un ademán, que un tratado de física electrónica.

Decimos esto porque Carlos Murciano mide los versos por unidades independientes. Con este modo de hacer ha conseguido felizmente su último, su mejor libro, sin que una palabra disuene en el bien pautado concierto de su creación poética.—JOSÉ GERARDO MANRIQUE DE LARA.

CARLO CARRA (1).

Siguiendo la serie de homenajes dedicados a los más destacados maestros del arte contemporáneo en Italia, las ediciones del Milione, en Milán, nos ofrece ahora la grata publicación de un precioso libro, consagrado a la muy interesante figura del inquieto pintor y batallador crítico de arte Carlo Carrá. Con un pintor de las más variadas facetas de inquietudes modernas, como acontece en Carrá, la empresa de llevar a cabo una obra de crítica de arte, con los indispensables aspectos de una variadísima labor, tan variada como contradictoria de conceptos y hasta de la misma técnica, la empresa ofrecía muy difíciles dificultades para salir airoso en un libro homenaje y de lujo; más aún si se tiene en cuenta que el estudio crítico e histórico, en esta ocasión, va dedicado a un gran crítico del *art-vivant* (1900 a 1940). Examinado con detenimiento el libro "Carlo Carrá" nos complace felicitar al ilustre escritor Guglielmo Pacchioni por su meritorio trabajo de crítica; admirable de documentación y de una visión plástica tan sensible como de filosofía humana. Guglielmo Pacchioni da comienzo con el texto presentando una buena fotografía que representa a Carlo Carrá de unos sesenta años de edad, en su estudio y frente a un caballete en el que hay una de sus últimas obras. Al observar el referido retrato, nos damos cuenta del propósito que bien pudo inspirar al crítico y al pintor para prevenir al lector que no se trata de una *lectura más,* sino de una segunda edición *corregida y aumentada;* y que, en esa aumentación de juicios críticos y nuevas reproducciones, también va *corregida y aumentada* la gráfica y atormentada fisonomía de un Carlo Carrá en sus años de vejez: un Carrá de expresión enérgica, penetrante y de una inteligencia fuera de serie, pero que los años de lucha y de una labor enorme han marcado en su rostro el signo fatal de la tragedia de la vida. Con la referida fotografía —retrato fisonómico de Carrá actual—, el libro

(1) Por Guglielmo Pacchioni. Edizioni del Milione. Milano. Encartonado y forrado en tela, en color ocre claro. Formato de 23 × 30. Cien páginas de texto. 16 dibujos. 128 planchas; de ellas, 25 a todo color. Edición de lujo, homenaje a Carrá.

nos previene de la importancia de esta segunda edición, corregida y aumentada. El texto da comienzo con un dibujo a línea. Seguidamente, el texto continúa alternando con dibujos de 1909 a 1914: aparición del cubismo con la influencia de Picasso; un poco duro y preocupado por el concepto. Sigue una cabeza de joven, a la aguada y en negro, menos dura y cerebral que la anterior, pero también con marcada influencia de Picasso. De 1917 se reproducen varias obras en las que el autor da a conocer la interpretación de la figura humana reducida a imágenes de mecánica ortopédica. Muy bien reproducido es un dibujo a línea, en negro y en papel gris paja, obra de 1929, y en el que ya comienzan a manifestarse nuevas inquietudes hacia la presencia humana del paisaje y del hombre. Ya en 1944, Carrá se muestra más humano y más seguro en el trazo expresivo; sus croquis están sentidos, observando el movimiento en el natural; de esa fecha se reproducen admirablemente algunos de ellos.

En la segunda parte del libro, Guglielmo Pacchioni nos presenta a Carrá como un hecho artístico europeo y contemporáneo; para ello el ilustre crítico evoca las fechas más importantes de la trayectoria trazada por Carrá desde su nacimiento en el pueblecito de Guargnento (Alejandría), el 11 de febrero de 1881. Le encontramos en París en 1900. En Londres pasó una temporada. Desde el año 1909 al 15 comienza su lucha por el *futurismo*. En 1914 vuelve a París y se incorpora al grupo de Apollinaire, Picasso, Max Jacob, Henri Matisse, etc.; mas sin abandonar su actitud como defensor del movimiento *futurista*, en cuya dirección él figura desde su fundación (1909) hasta el final de 1915, continuando como crítico de arte en varias publicaciones de Italia, particularmente como cronista de arte en el *Ambrosiano*, de Milán. En 1916 figura como batallador en la famosa polémica "interventista", y es entonces el encuentro con Cesare Battisti. En 1919 publica en Florencia su interesante libro *Pittura metafísica*. Su fecundidad como crítico es impresionante entre los años de 1913 al 48. Durante varios años lleva a cabo unos viajes de estudios teóricos, sin dejar de pintar. Para facilitarnos una buena idea del prestigio conquistado por Carrá en esos años, el ilustre crítico Guglielmo Pacchioni presenta una copiosísima lista de las críticas dedicadas a Carrá en varios idiomas y países, y asimismo presenta un catálogo de sus obras. Terminado el texto, Pacchioni presenta los grabados en negro y una selección de obras reproducidas con un papel admirable, de rica pasta y limpieza de ejecución en los grabados, como asimismo en la ejecución del entintado; los grabados dan comienzo con una serie de reproducciones en negro, cuya selección se encabeza con un retrato de hombre (1901), de marcada influencia de Cézanne. Continúa la serie con una reproducción a todo

color, "Nocturno en la plaza Beccaria" (de 1910); excelente reproducción en azules y en rojos, en los que se han conseguido el valor simpático de la pasta de color en la envoltura de la técnica y se ha captado la misteriosa atmósfera fosforescente que domina en el cuadro. Intercalando algunos más, en negro, entre ellas hay una admirablemente reproducida, cuyo título es "La donna é l'assenzio" (de 1911). En las de 1915 aparecen las de su época *cubista* con los pintorescos procedimientos de los trozos de periódicos pegados en la tela. Entre ellos se da a conocer el tan celebrado cuadro de "Manifestazione interventista", obra que causa una impresión delirante, por el dinamismo en el cual están sometidos los infinitos tonos que parecen girar sobre una especie de rueda de bacarrat que girase en torno del arco iris, produciendo una loca algarabía de colores; es un grito de rebeldía el de esos pedazos de periódicos, alternando en un sinfín de tonos opuestos. Mas, a pesar de ese delirio pictórico, hay un no sé qué en el orden de la composición y en el sentimiento sensible de este ensayo *cubista* que nos evoca el gusto de la estética italiana. La reproducción está justa de valores cromáticos y de sutiles transparencias del original.

En las obras de 1916, Carrá se humaniza de una manera infantil, y en ese mismo año produce obras como, por ejemplo, el "Antigrazioso", en la que se complace en *recortar* contorneando los objetos con el trazo en negro sobre fondo blanco y muy empastado; técnica que ha sido traducida en la plancha con el espíritu del original. De la misma fecha se reproduce a todo color la obra titulada "Composizione". En esta transposición de tonos, la plancha ha logrado admirablemente los grises violetas del fondo, con sus rojos de siena tostada y de rojos transparentes, y asimismo se han conseguido los tonos en azules y los ocres finos. Hay en el cuadro una fachada de arquitectura convencional para figurar en ella unas tablas verticales en ocres finos: todo fué fielmente reproducido. A esta plancha siguen otras en negro, las que dan entrada a una reproducción de la obra "L'idilo ermafrodito"; técnica sometida a una armonía en grises finísimos, tono sobre tono: todo ello muy bien interpretado por el grabador, en la ejecución y en el entintado. Continúa la serie con unas obras reproducidas en negro: los maniquíes con expresión humana, sometidos a una visión del mundo metafísico. Es la época en que da a conocer su cuadro intitulado "Penélope", representando un cuerpo-máquina que se *desenreda,* para abrirse en forma de abanico, como las viseras de cascos de acero. En otras obras de esa serie metafísica Carrá hace sustituir los músculos humanos para confundirlos con los miembros mecánicos de bustos o de aparatos quirúrgicos. En su cuadro "Solitude" vemos un casi

busto de hombre acéfalo, un tanto real, un poco anatómico, un poco mecánico, en el cual, por una especie de demostración, los miembros artificiales se incluyen en los miembros naturales. Observando las reproducciones dedicadas a esas obras de la metafísica de Carrá, nos damos cuenta de cómo con esa transposición de lo *verdadero* en el "feint" surge un extraño personaje que, como dice V. Costantini, "magnífica intuición, simboliza y anuncia la herencia de la civilización actual el maniquí mecánico" que es una trasposición de un hombre en otro hombre, un hombre "feint" precisamente. Esas articulaciones inmóviles de maniquíes, con sus ojos fijos y sus gestos rígidos, sus cabezas ovoides y con expresión de fantoches, con sus apariencias humanas nos dan la significación de misteriosos fantasmas. Carrá cuenta que, en una solitaria noche de luna, sobre los muros de los viejos palacios de Ferrara, en 1917, él vió algunos maniquíes expuestos en serie, los que un sastre había dejado fuera de su taller. En este paseo nocturno, la impresión sugestiva y triste que produjo a Carrá, dió origen a que entrase en la pintura el hombre de la gran fábula moderna. El libro sigue ofreciéndonos una interesante variedad en la inquieta metamorfosis de Carrá: una *Naturaleza muerta* en grises pardos y unos amarillos conseguidos con ocre claro; excelente reproducción en la que se ha logrado dar la impresión de la hermética frialdad del cuadro. Siguen algunas reproducciones en negro, de ejecución limpia en el entintado. Como contraste, nos ofrece la serie una plancha a todo color, reproduciendo una obra admirable de 1919: "La figlie di Lotth", en la que hay un celaje gris plomizo y matices azules, que contrasta audazmente con los rojos de la figura femenina, en la que hay unas carnaciones en azul violáceo, armónica y fina como un camafeo miniaturado: la reproducción es excelente. También nos muestra algunos de los paisajes más interesantes de Carrá. Por ejemplo: "Il pino sul mare". De esos años de 1921 al 22 se agudiza el humanismo en Carrá, y entonces da a conocer obras en las que se preocupa de un buen empastado de rica materia y más robustez en la envoltura. De las obras ejecutadas en 1924 hay una armonía verde oliva, de finezas sensibles; muy acertadamente entintado y comprendido en sus valores. Del año 1927 se reproduce otro paisaje intitulado "La casa del matto", precioso de color y muy bien reproducido. De ese mismo año nos da a conocer un desnudo de mujer en la que domina la tonalidad en rosa, cuyas finezas nos evoca la *época rosa* de Picasso. Mas en ese desnudo de Carrá es más sensible y tradicional que los de Picasso. Hay en ese desnudo, que Carrá titula "Lucía", la valentía de haberle situado sobre un fondo gris verdoso, cuya armonía posee sonoridad de estética italiana: lo que ha sido tratado con limpieza en el entintado.

de la plancha a todo color. En la Tav.-XIII nos complace admirar una muy justa reproducción de una marina, de 1928, intitulada "La barca"; se destaca parte de ella sobre un cielo gris azulado, y como abandonada, está vacía; la base de la barca descansa sobre arena en tonos rosa, y color de rosa pálido la parte iluminada, y verde mate la sombra de la barca. Muy lograda es la plancha número XIV, un paisaje a todo color ejecutado en 1928, cuyo título es "La force del Cinquale"; obra atrevida en sus contrastes, contrastes de coloristas que se apoya en la tradición. En ese paisaje Carrá se ha recreado en armonizar un celaje en azul pálido y fino, en íntima envoltura con una factura de rica pasta en el movimiento de las nubes y, lo que es más difícil, en esas armonías sensibles, como es el lograr unidad espiritual con un mar azul verdoso. A derecha y a izquierda de la composición hay prados en tonos de tierras rojas, finas, y en el centro un río que desemboca en el mar. Todo el cuadro posee la poesía en el espacio; cualidades y calidades que han sido excelentemente reproducidas.

Después de dar algunas reproducciones en negro de paisajes firmemente dibujísticos, al tratar las *masas concretas*, continúa la serie de marinas. Del año 1930 se reproduce el conocido cuadro de "Estate" (Tav.-XVI), en el que hay dos figuras desnudas frente al mar, en tono azul; el celaje está en gris con matices rosas, lo que armoniza con la carnación en rojos violáceos de los modelos. De forma es maciza y en bloque, y como reproducción es admirable de fidelidad para con el original. Del año 1932 se reproducen algunas marinas, en negro: la de "San Giorgio Maggiore" —que nos evoca a Guardi, el solitario de Venecia—, la reproducción da una buena idea de la factura empastada por el autor. En el año 1935 hace su aparición la serie de *Naturalezas muertas* de Carrá. Del año 1936 se dan a conocer figuras en el paisaje, y algunas de sus obras ejecutadas en 1937 en Nápoles. De 1938 se da a conocer un cuadro de figura, con la técnica de al fresco. En negro se reproducen unos preciosos paisajes, a grandes masas *expresionistas*, que nos evoca la influencia de Tosi. El paisaje con figuras vuelve a aparecer en la serie dedicada a todo color, por ejemplo, el intitulado "Ritorno dai campi", fino en azules, en ocres claros y el verde del mar: paisaje sensible que nos evoca el sentimiento íntimo de Evaristo Valle: calidades que han sido muy cuidadas en la plancha. Del año 1943 se presenta una obra que revela todo el sentimiento humano de Carrá, volviendo al *sujeto* y, en él, la Naturaleza: se titula "Maternitá". Mas en el que ya no deja duda de la distancia enorme que le separa de la pintura metafísica es en el que lleva por título "Madre e figlia". Sobre un fondo verde grisáceo se destaca la figura de la madre, con sus cabellos rojos, su chaqueta roja-guinda, su falda azul

y su gesto sentimental y expresivamente femenino, Carrá ha conseguido que esa enternecedora presencia maternal armonice —con un dibujo suelto esquemático y sensible— con el desnudo en grises sonrosados y finos de la carnación de la niña. El trabajo material y el artístico de esta plancha a todo color, reproduciendo esa preciosa obra maestra del arte contemporáneo, merece el aplauso de los que la contemplan.

Del año 1948 al 55 figuran en el libro algunas figuras desnudas muy bien reproducidas y algunos retratos. Con un índice muy documentado de las obras y fechas se da por terminada la muy excelente labor del editor y del ilustre crítico de arte señor Guglielmo Pacchioni, a los que felicitamos muy sinceramente por el acierto de este homenaje a Carrá.—FRANCISCO POMPEY.

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE UNAMUNO Y MACHADO (1)

Salvo unas notas de editor y autor, este libro carece de preámbulo, y desde un principio se plantea de lleno el problema de la fe en Unamuno, su grave crisis y la pérdida de la primera hacia 1900, tras una etapa de confusas conversiones. Sánchez Barbudo investiga, basado en fuentes diversas, el nacimiento y los primeros indicios en el alma del maestro de esa su grande congoja y angustia por el mundo, señalando aproximadamente edad, lugar y causas que provocaron la crisis existencial y religiosa, datos que extrae en gran parte del paralelo establecido entre Unamuno y su novela *Paz en la guerra*. Cree Sánchez Barbudo, estudiando la concepción de esta novela, que se trata en resumen no ya de buscar paz en la guerra, sino de luchar por la fe, cubriendo el silencio íntimo, la intrahistoria. La unidad de la obra de Unamuno desde ese punto de vista no ha sido lo suficientemente destacada. Y el conflicto, el contraste que encierra ya la idea esencial de su novela —calma bajo la agitación—, aunque luego quiera decir para él otra cosa, seguirá siendo la base de toda su obra. Carlyle y Tolstoi, según S. B., moldearon la idea de Unamuno referente a que las vestiduras ocultan las esencias, "como tomamos —palabras de Unamuno— por nuestra personalidad íntima el yo que de ella nos refleja el mundo".

Lo mejor de Unamuno es su desesperación y ansia de fe, el grito de protesta ante la muerte. Es hacia 1895 cuando se recrudecen sus prevenciones religiosas, que dos años más tarde lo conducirían a sen-

(1) Antonio Sánchez Barbudo: *Estudios sobre Unamuno y Machado*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1959. 325 págs.

tirse "al borde de la nada", de importancia para la formación de su pensamiento, extrañando S. B. no se hayan ocupado los críticos, ni incluso el P. González Caminero, de crisis tan fundamental. S. B., basándose en cartas, y sobre todo en un artículo de Pedro Corominas, precisa causas y extensión de la misma, de real y aflictiva dureza. Unamuno se refugia en un convento y trata de recuperar la fe de su infancia, sin éxito, y ya en 1900 se instala demasiado permanentemente en la "lucha" y en la "duda", pero no por poseer una inquebrantable "confianza" en Dios y en su salvación personal, como cree J. Marías, sino por no poseer confianza alguna. Harnack y otros protestantes liberales alimentaron su anticlericalismo. Unamuno, más tarde, rechazaría del protestantismo moderno su tendencia a menudo más ética que escatológica.

Unamuno y Kierkegaard.—En los ensayos de Unamuno pertenecientes a los años 1903-04 se encuentran ya reminiscencias de Kierkegaard. S. B. también relaciona una serie de escritores que ejercieron influencia en las obras posteriores a 1900 (Harnock, W. James, Kant, Hegel, Nietzsche, Spinoza, Schopenhauer, Carlyle, Leopardi, Sénancour, Ibsen...). Todos constituyen, por decirlo así, el bloque disidente europeo de la fe, y conociendo de antemano la trayectoria del pensamiento unamuniano, resultan lógicas dichas vinculaciones. Cada pensador, hereditariamente, se adhiere a un movimiento filosófico determinado. Lo interesante, pues, sería investigar hasta dónde progresa el credo filosófico previsto con la incorporación del nuevo panegirista. ¿Se estudia eso aquí? En efecto, S. B. trata de establecer claramente la influencia de Kierkegaard, estimando necesario para ello saber cuáles eran las experiencias religiosas de Unamuno antes de haberlo leído, resumidas en la idea de que la fe *crea* en la mente y *crea* en la realidad; es decir, que la fe crea a Dios. De la desesperación de Unamuno brota el anhelo, reprochándosele que partiendo de esa honda y noble desesperación se entregara luego a paradojas y a equilibrios dialectales alejados de la pasión. Aquí se da respuesta al anterior interrogante: Unamuno planteaba su "lucha" sobre la base de una negación previa, mientras Kierkegaard, en cambio, combatía por llegar a creer íntimamente algo cuya verdad no discutía.

Aclarar lo que Unamuno llamaba "misterio de la personalidad", que veremos se relaciona estrechamente con el problema de la fe, es el empeño siguiente de S. B. El problema de la personalidad lo provocaba el contraste entre lo íntimo y lo externo de la persona, de su persona, problema que puede resumirse en estas palabras de Unamuno: "Los diversos conceptos que de cada uno de nosotros se forjan los prójimos que nos tratan vienen a caer sobre nuestro espíritu y acaban

por envolverlo en una especie de caparazón... Antes de hacer o decir algo reflexiona si es lo que de él esperaban los demás, y para seguir siendo como los demás le creen se hace traición a sí mismo, es insincero."

Conviene ahora destacar que el sistema y la capacidad crítica de S. B. son sagaces y de mucha eficacia y, desde luego, en lo que se refiere a la fe de Unamuno, se muestra siempre escéptico, refutando sistemáticamente los argumentos de otros críticos que todavía confiaban, como H. R. Romero Flores, A. Esclasans, J. Marías, etc. En el otro lado están Aranguren —quien señala que la angustia de Unamuno era más protestante que católica—, Hernán Benítez, N. González Caminero, etc. Suscriben, en resumen, apoyados por S. B., que en Unamuno había "un descreimiento absoluto en Dios".

En París, en 1924, envuelto Unamuno en una pesadilla de añoranza, debió escribir los primeros capítulos de *La agonía del cristianismo,* donde al igual que más tarde expresara Loyse con mayor claridad, distingue el "Cristo histórico" del "Cristo de la fe", heterodoxia del modernismo condenada por la encíclica *Pascendi,* de 1907. Tras cuatro años de amargura en Hendaya, Unamuno regresa a España, caída la dictadura. Por entonces escribe *San Manuel Bueno, mártir,* especie de testamento religioso; lejos quedan bullicio, lucha, mentira y vienen la melancolía y el apego a lo que perdura: amor a la tradición, clara negación de la esperanza y necesidad de conservar la fe del pueblo por razones pragmáticas. Todo esto sigue en relación directa con el "problema de la personalidad", que S. B. lleva hasta sus últimas consecuencias al sentimiento de la muerte y al de la nada en Unamuno, dedicando un largo comentario a *San Manuel...*, según el método crítico ya característico en S. B., y que consiste en aprehender al Unamuno hombre, con sus dudas, a través de los personajes de sus obras, método brillante, pero que tiene en contra la posibilidad de que la novela en sí escape a la consideración crítica como tal obra de arte, como acto de creación que viva por sí solo, al margen del autor. Afirma S. B. que sería muy extraño no recordara Unamuno al escribir su novela la historia del vicario saboyano incluída en el *Emilio,* de Rousseau, y demuestra, en documentadas páginas, el paralelismo de uno y otro autor en esas obras.

El sentimiento de culpa —señala S. B. refiriéndose nuevamente a Kierkegaard— era más vivo en el danés, quien creía que la conciencia del pecado era el único camino de entrada en la Cristiandad. Esto es lo que los diferencia esencialmente, y el sufrimiento en Unamuno, por no estar alimentado del sentimiento de culpa, se literaturiza.

Hasta el final fué el mismo.—Uno de los principales pensamientos

de Unamuno, ya esbozado al principio de su actuación, es la comparación entre la vida y cierto juguete japonés constituído por muchas cajitas vacías que es preciso ir abriendo hasta tropezar con la última cajita..., también vacía. Acabó pensando convencido que el mundo no tiene finalidad, salvo la que nosotros le demos.

Lo más destacable del ensayo de Sánchez Barbudo dedicado a Unamuno es su complacencia o su rigor crítico —esto me parece difícil establecerlo— en reseñar las confusiones, las influencias y los histrionismos del maestro y, sobre todo, su falta de fe y descreimiento.

El pensamiento de Antonio Machado en relación con su poesía.—La oscuridad de los escritores filosóficos de Machado es, sin duda, la causa de que no hayan sido más leídos. Su tono humorístico procedía, sigue creyendo S. B., de la oscuridad misma de los problemas que trataba, de su escepticismo y su modestia. Uno de los puntos de partida de la filosofía machadiana está basado acaso en el sistema de Leibnitz, consistente en la idea de que el mundo, cada una de las mónadas (unidades), ha sido creado por Dios y están a solas con Dios. En cambio, para Martín (personaje de Machado) las nómadas están solas consigo mismas. Estimación fundamental, pues todo el esfuerzo de Machado se encaminará a escapar de esa prisión y a hallar consuelo en esa soledad. Si Martín concibe el universo, lo concibe, a diferencia de Leibnitz, con rasgos panteístas, como una gran mónada, y lo que siempre repitió Machado es que la mónada no debe ser "sorda e indiferente". Machado induce a amar a ese *otro* que aparece ante nosotros, exista o no. El gran problema de la *otredad* debe entenderse en él atendiendo al sentido de que "el hombre quiere ser otro; su mónada solitaria no es pensada nunca como autosuficiente, sino como nostálgica de lo otro..." Esto relaciona a Machado con filósofos importantes contemporáneos, especialmente con Jasper, a quien Machado, en cierto modo, se adelanta; Scheler, Husserl, cuyos respectivos conceptos sobre el "otro" revisa S. B. en un adensado capítulo, situando el pensamiento de Machado en el marco de la filosofía contemporánea. Antonio Machado pensaba que, sin fe previa, las pruebas racionales de la existencia de Dios no prueban nada. Su Dios era tan sólo el Dios del corazón, concepto que S. B., por considerarlo confuso, explica, interviniendo ya el inmanentismo religioso de Machado —poco señalado— y su ansia de Dios, levantada sobre la conciencia de la nada, sobre la base de una verdadera negación. Dios no pudo crear el mundo, puesto que el mundo es un aspecto de la misma divinidad: la verdadera creación divina fué la nada, clara afirmación panteísta. Parece ser que el

único o más cultivado camino cuando falta la fe, en su grado ortodoxo, es el panteísmo.

Tras la muerte de su esposa, falta en Machado la voz poética y se pregunta si le tentó "el enigma grave" y abrió "el ventanal de fondo que da a la mar sombría". En todo caso, estima S. B., poesía y filosofía responden en él a una igual angustia e igual anhelo. Tanto Bergson como Machado buscan salida de la prisión kantiana por medio de la intuición, aunque el segundo, volviendo los ojos hacia Platón y Husserl —que "fijó en forma teórica y controló sistemáticamente a través de conceptos y formulación de leyes lo que brota de la pura intuición esencial"— no acaba de aceptar plenamente el irracionalismo bergsoniano.

Ahora S. B., a punto de introducirse en la metafísica del poeta, espera que todo lo dicho sobre el Dios de Machado, sobre su ansia de salvación, ayude a comprender esta oscura y principal parte de su obra, cuya característica es que con tal metafísica dejan ya de buscarse *soluciones*. Se trata, en último extremo, renunciando a la razón y a la esperanza, de adquirir plena conciencia de nuestro propio ser. Y es ahí donde Machado se acerca más a Heidegger.

La labor de Sánchez Barbudo en esta importante e inédita fase del Machado filósofo es admirable por cuanto se enfrenta con amplios y complicados problemas de la filosofía existencial en su relación con el poeta, comentando temas que van desde la heterogeneidad de la sustancia y la poesía temporal hasta el ser y la nada y la manera distinta en que cada pensador (Bergson, Husserl, Heidegger, etc.) concibe a Dios y al conflicto del hombre. No es posible seguir los razonamientos de S. B. como hasta ahora hemos intentado hacer, pues constituyen una perfecta trabazón, desempeñando cada frase un papel tan sumamente coordinador que es difícil extraerla y darla como clave. Sin embargo, atendiendo una especie de resumen que S. B. escribe a modo de epílogo, podemos concluir la presente nota refiriéndonos al sentimiento del poeta que descubre la heterogeneidad sin objeto del alma y la soledad en medio del mundo, llena de deseos, caminando hacia la muerte, intentando una desesperada salvación y "buscando razones para consolarse de lo inevitable".

Sánchez Barbudo da por terminado su magnífico libro con estas palabras: "Era un solitario que había mirado a los ojos de la Esfinge, un triste que sentía el corazón lleno de amor y de piedad por los otros. Fué un poeta; un pensador también, no metódico, pero sí profundo. Y fué, sobre todo, un hombre bueno.—Eduardo Tijeras.

Hay un cierto tipo de libros, modestos en su porte y en su propósito, que no ignoran de antemano el reducido público de lectores que ha de interesarse por ellos. Y no me refiero sólo a esos libros de líricas quintaesencias o de exquisitas divagaciones que suelen ser alimento espiritual de una refinada minoría, sino también a aquellos otros que por tocar un punto muy concreto de erudición, referente a un personaje, a un libro, a un cuadro, sólo pueden interesar a los especialistas o a quienes, por ese azar que a veces rige los gustos y aficiones, aman a ese personaje, a ese libro, a ese cuadro. A esta última especie de obras pertenece el breve volumen que un distinguido erudito sueco, el hispanista Nils Hedberg, acaba de publicar con el título de *José Martí y el artista Norrman,* editado por el Instituto Iberoamericano de Gotemburgo (1), en Suecia. El tema no puede ser más limitado, y el autor confiesa su modesto propósito: aportar algunas noticias y precisiones sobre el retrato que su compatriota el pintor Herman Norrman hizo en Nueva York a José Martí, el héroe de la libertad cubana, en 1891. Pero todo lo que se refiere a la vida de Martí ha de interesar no sólo a Cuba, sino a todo el público hispánico. Y como el retrato de Norrman, que hoy se conserva en el Museo José Martí de La Habana, no es muy conocido, quizá merezca que recordemos aquí las circunstancias que hicieron posible su realización.

El autor del retrato, Herman Norrman, nació en la región sueca de Smolandia, de donde es también el novelista Pär Lagerkvist, Premio Nobel de literatura. Tenía veintitrés años cuando, quizá cansado de pintar en su país sin ningún éxito, decidió emigrar a América con otro amigo, también artista. Llegado a Nueva York en 1887, Norrman tuvo que trabajar al principio duramente como obrero del puerto, como un emigrante más. Pero poco a poco pudo empezar de nuevo a pintar, ya como simple decorador, ya como paisajista y retratista. Visitaba una y otra vez los museos de la ciudad, y frecuentaba un estudio de pintura adonde también acudían varios jóvenes pintores hispanoamericanos. Este contacto de Norrman con un grupo de artistas de habla española es el que iba a llevarle a conocer a Martí, que entonces vivía en Nueva York dirigiendo la revolución cubana. Conocido es el vivo interés que sentía Martí por las cosas artísticas. Nunca se perdía una buena exposición de pintura, y uno de sus amigos, Federico Edelman, le evoca en sus recuerdos comentando los cuadros de Claude Monet y otros impresionistas franceses expuestos en Nueva York. Fué un

(1) Ediciones Insula, Madrid, 1959.

pintor peruano, Patricio Gimeno, que pertenecía a la dorada bohemia neoyorquina, quien llevó a Norrman a ver a Martí, en su despacho de Front Street, centro de agitación cubana a la sazón. Este primer encuentro con Martí parece haber impresionado mucho al artista sueco. En su libro sobre el leader de la insurrección cubana, escribe Blanca Z. de Baralt: "Norrman se entusiasmó con la charla de Martí...; cayó, como tantos, bajo el hechizo de su palabra, y quiso retratarle." Y el pintor Patricio Gimeno escribe asimismo, en sus *Reminiscencias de Martí:* "Norrman, hombre de pocas palabras, me manifestó repetidas veces su admiración por Martí; su personalidad le fué muy atractiva." Durante bastante tiempo, el retrato pintado por Norrman, probablemente en enero de 1891, estuvo colgado en el despacho de Martí, en Front Street, y más tarde pasó al Museo José Martí, de La Habana, donde hoy se conserva. Según los críticos que han tratado de la iconografía de Martí, es el único retrato del natural que existe del caudillo de la insurrección cubana.

Herman Norrman pasó cuatro años en América. En febrero de 1891, a poco de haber terminado el retrato de Martí, abandonó Nueva York y marchó a Francia, viviendo en París cerca de un año, y regresando después a su tierra, a Smolandia. Allí le llega la noticia de la insurrección de Cuba y del fusilamiento de Martí. Un periódico sueco publicó una foto del héroe cubano, y al verla, Norrman confesó a sus amigos: "Martí fué el hombre más inteligente que jamás he encontrado. Tenía una cabeza como la de Carlos XII." Contó también Norrman que Martí le había hecho confidencias sobre el plan insurreccional, acerca del cual quería escribir un libro, para el que le había pedido ilustraciones. Pero Martí no pudo ya escribir nunca ese libro, y la colaboración artística de Norrman quedó en proyecto frustrado.

El librito de Nils Hedberg, preciosamente editado, nos ofrece curiosas noticias sobre el encuentro entre el ardiente patriota cubano y el pintor de Smolandia: dos personajes muy distintos en naturaleza, temperamento y ambiciones, y que, sin embargo, supieron entenderse y admirarse mutuamente.—J. L. CANO.

NOTICIAS DE SIEMPRE (1).

La colección de artículos y comentarios de Antonio Manuel Campoy, que bajo el título *Noticias de siempre* nos ha ofrecido Cultura

(1) Por Antonio Manuel Campoy. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1959.

Hispánica, viene a representar el testimonio de lo que puede hacer un auténtico periodista dedicado no a fomentar el sensacionalismo, ni la prensa de impacto, sino a preocuparse por encontrar lo que de permanente pueda haber en la serie de noticias e informaciones que fluyen constantemente a nuestro alrededor, obedeciendo a la imperiosa necesidad que en nuestro tiempo existe de comunicación y expresión. Una serie de comentarios sobre distintas noticias ocupan esta obra, de casi trescientas páginas. Y como justificación de su título se inicia la obra con una cita bíblica que nos transmite su cálido testimonio: "Lo que es de siempre no se conmueve."

Antonio Manuel Campoy se ha dedicado, al parecer con éxito, durante varios años, a entresacar el mensaje de humanidad que latía dentro de los despachos telegráficos y de los recortes de prensa. Se ha entretenido en glosar pequeños sucesos de la vida que, produciéndose una sola vez, podía afirmarse que eran de siempre, que venían como ocurriendo de siempre, dando una oportunidad a la reflexión sobre ese tema inagotable que es nuestra propia existencia.

Algunos fragmentos constituyen un sensacional documento sobre nuestra vida moderna, en el que vemos reflejarse la prisa, la anormalidad, la tensión en que se desarrolla la existencia de los hombres; otros nos traen al recuerdo páginas literarias hace tiempo gustadas, sacando de ellas extraordinarias consecuencias. A la hora de un recuento, cabe recordar, entre estos fragmentos, el sensacional titulado "Historias de enanos" y el "Requiem por un muchacho americano que no puede soportar la ausencia de su caballo".

Antonio Manuel Campoy demuestra que en el periodismo la prisa, la rapidez por llegar a la noticia, es algo superficial y anecdótico y que, en muchas ocasiones, constituye un rasgo de naufragio en el auténtico mensaje humano que pasa inadvertido por culpa de actitudes precipitadas.

Frente a un periodismo telegráfico, vacío de ideas y de sensación carente del aliento humano, Antonio Manuel Campoy opone este periodismo de siempre, verdadera lección de cómo deben contarse y comentarse los sucesos diarios, resaltando su valor de testimonio sin dejar ocasión a enfrentarse con cansados laconismos que se alejan cada vez más de su destino.—Raúl Chávarri.

PROBLEMAS DE LA ECONOMIA POLITICA IBEROAMERICANA (1)

La extraordinaria importancia que van adquiriendo las relaciones de la economía española con la europea, en vías de una real y efectiva integración de los intereses españoles en los organismos internacionales europeos, parecen haber hecho olvidar la gran importancia que para España tiene la problemática de la economía iberoamericana. Por esta razón, es oportuna la aparición de este libro del profesor Manuel Fuentes Irurozqui, prestigioso economista, sobradamente conocido en España y América por sus numerosos e importantes trabajos.

La economía se antepone a cualquier otra cuestión en la vida moderna, porque a ella se ven sometidos todos los aspectos políticos, sociales y culturales de nuestra época, y, en realidad, los problemas sociales sólo se pueden resolver de una manera adecuada, con un tratamiento económico apropiado y suficiente. Ahora bien: al lado de una economía general o mundial, al lado de unos estudios que, a fuerza de generales, adquieren categoría de abstracción, se hace cada vez más imperioso en nuestro tiempo estudiar una economía de sectores. La importancia de estos estudios económicos es mucho mayor en este caso, puesto que España no puede nunca permanecer ajena al desarrollo de la economía iberoamericana, en la que se encuentran en presencia intereses de verdadera trascendencia.

El autor examina, en la primera parte de la obra, los puntos esenciales precisos para formar un conocimiento de la economía iberoamericana en su momento actual, pasando por alto todas aquellas cuestiones que, por sobradamente conocidas, hacen innecesaria la reiteración. Se inicia el estudio con unas consideraciones preliminares sobre la geografía hispanoamericana, el medio ambiente, el relieve del suelo, la geología, las tierras y las aguas, así como la influencia integrante que representan estas condiciones en el desenvolvimiento económico; los hombres, las razas, la población y la Historia se hacen asimismo acreedores al estudio como factores que influyen, si no con la misma fuerza que la geografía en el medio físico, sí lo suficientemente para que no puedan ser olvidados. Por último, el autor traza unas líneas generales de la economía de Iberoamérica en sus relaciones con la economía mundial a través de las medidas canalizadoras de la relación exterior: programas en común, inversiones y organizaciones internacionales.

La segunda parte del libro va referida a las actividades productivas propiamente determinadas, y así se pasa revista a la agricultura

(1) Por Manuel Fuentes Irurozqui. Ediciones Cultura Hispánica, 1950

la minería, la industria, el comercio exterior y, por fin, las tendencias del crecimiento económico, haciendo el estudio de conjunto, aunque tampoco se soslayan las acciones directas y determinadas con problemas concretos que necesitan especial tratamiento.

Todo este programa se lleva a efecto en una apretada y sustanciosa síntesis de un centenar de páginas, avaloradas con una serie de gráficos y estadísticas del más extraordinario interés informativo.

En cierto modo, se hace breve la alusión final, en la que el autor establece unas prevenciones llenas de esperanza para el crecimiento económico de Iberoamérica, que, en nuestra opinión, debería estar un poco más señalada, sin que, en absoluto, esta omisión reste calidad al estudio del profesor Fuentes Irurozqui.—R. CH.

INDICE

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

BERENGUER CARISOMO, Arturo: *Ortega y la Argentina* ... 5
PANERO, Leopoldo: *Romances y canciones* ... 17
FRAILE, Medardo: *Las profesiones* ... 34
GIL, Ildefonso Manuel: *Sobre el arte de escribir novelas* ... 39
LOPES FILHO, Napoleão: *Seis rapsodias do ano Santo* ... 48
SAORÍ, Mercedes: *Esperar* ... 51
FERNÁNDEZ, Américo: *La escena rusa y nuestro teatro clásico* ... 55

Hispanoamérica en la historia:

GUTIÉRREZ FERREIRA, Pedro Pablo: *Lima, ciudad de Reyes* ... 83

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas:

FERRÁN, Jaime: *Sobre la "Introducción a la poesía española contemporánea" de Luis Felipe Vivanco* ... 99
SÁNCHEZ CAMARGO, Manuel: *Indice de exposiciones* ... 102
BORRERO, Arturo: *El poeta ecuatoriano Jorge Carrera Andrade* ... 106
CRESPO, Angel: *Julio Resende y el lenguaje plástico portugués* ... 112

Sección Bibliográfica:

GARCIASOL, Ramón de: *Juan de Valdés y el pensamiento religioso europeo de los siglos XVI y XVII* ... 116
MANRIQUE DE LARA, José Gerardo: *Poetas de Andalucía* ... 121
POMPEY, Francisco: *Carlos Carra* ... 125
TIJERAS, Eduardo: *Nuevos estudios sobre Unamuno y Machado* ... 130
CANO, José Luis: *Un retrato de Martí* ... 135
CHAVARRI, Raúl: *Noticias de siempre* ... 136
CH., R.: *Problemas de la economía política iberoamericana* ... 138

Portada y dibujos del dibujante español Aurelio Calderón

Indice alfabético de autores correspondiente al año 1959

A

Amado, Antonio: Revelación del Paraguay. BdA. SB. 1959, 112, página 84.
Amado, Antonio: La torre y la plaza. BdA. SB. 1959, 113, página 189.
Amado, Antonio: Itinerario argentino. BdA. SB. 1959, 114, página 284.
Amado, Antonio: Lecciones de introducción a la sociología. BdA. SB. 1959, 115, p. 95.
Amado, Antonio: Cante en Córdoba. BdA. SN. 1959, 119, p. 87.
Amado, Antonio: Más brillante que mil soles. BdA. SB. 1959, 119, p. 94.
Andrés, Melquiades: Despertar científico en el clero español. BdA. SN. 1959, 118, p. 351.

B

Ballesteros Gaibrois, Manuel: Prescott y Hernán Cortés. AyP. 1959, 118, p. 203.
Bayo, Manuel José: Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media. BdA. SB. 1959, 112, p. 68.
Beck, Vera F. de: Evocaciones del pasado en la novelística contemporánea. AyP. 1959, 120, página 159.
Benn, Gottfried: Siete poemas "Aprelude". AyP. 1959, 112, página 18.
Bilbao, José Antonio: Carta del Paraguay. BdA. SN. 1959, 118, página 346.
Bonilla, Abelardo: Concepto histórico de la Hispanidad. PdC. 1959, 120.
Brecht, Bertolt: Diez poetas. AyP. 1959, 119, p. 22.

C

Caballero Bonal, José Manuel: Las horas muertas. AyP. 1959, 113, p. 118.
Cano, José Luis: El visitante. BdA. SN. 1959, 112, p. 258.
Cano, José Luis: Goya a la luz. BdA. SN. 1959, 114, p. 258.
Cano, José Luis: Rubén Darío a los veinte años. BdA. SB. 1959, 116-17, p. 221.
Cano, José Luis: Poesía de América en España. BdA. SB. 1959, 116-17, p. 234.
Carpe: Dibujos y portada. 1959, 113.
Carpe, Antonio: Portada y dibujos del número. 1959, 119.
Carro, Venancio: El Emperador Carlos V, la verdadera reforma de la Iglesia y el Concilio de Trento. AyP. 1959, 115, 5.
Castañeda, Juan Antonio: Pequeña gran historia de la guitarra. BdA. SN. 1959, 119, p. 79.
Clavería, Carlos: En torno a la intimidad y al borgoñismo de Carlos V. AyP. 1959, 113, p. 93.
Conmemoración del 12 de octubre en Compostela. 1959, 119, página 5.
Copano, Juan José: Portada y dibujos del número. 1959, 112.
Corabia, Dimas: Ludwig Zeller, poeta mágico. BdA. SN. 1959, 112, p. 53.
Coronel Urtecho, José: El hombre americano y sus problemas. AyP. 1959, 112, p. 5.

CH

Chavarri, Raúl: Las constituciones de Bolivia. BdA. SB. 1959, 115, p. 90.
Chavarri, Raúl: Capitanes de la

aventura. BdA. SB. 1959, 115, página 91.
Chavarri, Raúl: El espíritu de la Edad Media y América. BdA. SB. 1959, 119, p. 98.
Chavarri, Raúl: La torre y la plaza. BdA. SN. 1959, 119, página 102.
Chavarri, Raúl: Bolívar y el pensamiento político de la Revolución Hispanoaméricana. BdA. SB. 1959, 120, p. 239.
Chavarri, Raúl: Eternidad de España. BdA. SB. 1959, 120, página 238.
Chumy Chumez: Portada y dibujos del número. 1959, 114.

D

Delgado, Jaime: Lo nuestro. AyP. 1959, 115, p. 26.
Díez de Medina, Fernando: Nada es imposible. AyP. 1959, 116-117, 133.
Duque, Aquilino: Il silenzio e fuori. 1959, BdA. SB. 114, página 275.
Duque, Aquilino: Cornelia y el Capitán. AyP. 1959, 118, p. 295.

E

Echevarri Mejía, Oscar: El que busca su muerte. AyP. 1959, 114, p. 236.
Editorial: La Hispanidad y la supervivencia de Occidente. AyP. 1959, 118, p. 245.
Escribano Alberca, Ignacio: Tu Dios será mi Dios. AyP. 1959, 118, p. 312.
Espinosa, Miguel: Configuración del primer humanismo occidental. AyP. 1959, 112, p. 28.
Espinosa Polit, Aurelio: Mariana de Jesús, sangre española, corazón quiteño. PdC. 1959, 112.
Esteva Fabregat, Claudio: Octavio Paz, un ritmo existencial en la poesía. BdA. SN. 1959, 112, p. 63.
Esteva Fabregat, C.: Transparencia de México. BdA. SN. 1959, 116-17, p. 210.
Feal, Carlos: Otro buen poeta andaluz. BdA. SB. 1959, 116-17, página 226.

F

Ferrán, Jaime: España en la pintura de Jan Stekelemburg. BdA. SN. 1959, 113, p. 169.
Ferraté, Juan: La vigilia nocturna del amante. AyP. 1959, 114, página 215.
Ferreira de la Torre, Fernando: Portada y dibujos del número. 1959, 116-17.
Ferrer Vidal Turull, Jorge: Dos cuentos. AyP. 1959, 114, p. 230.
Foxá, Agustín: Antología de poemas y prosa. AyP. 1959, 116-117, p. 142.

G

Gala, Antonio: Los patios. BdA. SB. 1959, 113, p. 185.
Gala, Antonio: Enemigo íntimo. AyP. 1959, 119, p. 38.
Gala, Antonio: "La agorera", Un huerto cerrado. BdA. SB. 1959, 119, p. 100.
Gala, Antonio: Una novela hablada: El pan mojado. BdA. SB. 1959, 120, p. 229.
García, Romano: Cristo en Dostoyevski. BdA. SN. 1959, 113, página 147.
García, Romano: Literatura del siglo XX y cristianismo. BdA. SB. 1959, 114, p. 269.
García, Romano: Teoría del saber histórico. BdA. SB. 1959, 115, p. 79.
García Estrada, Arturo: Ideas políticas de Ortega y Gasset. AyP. 1959, 114, p. 238.
García Hirschfeld, Carlos, S. J.: Valor religioso en la obra de Leopoldo Panero. AyP. 1959, 115, p. 46.
Garciasol, Ramón de: La Chanson de Roland y el neotradicionalismo. BdA. SN. 1959, 114, página 253.
Garciasol, Ramón de: Ortega y Gasset. BdA. 1959, 115, p. 72.
Garciasol, Ramón de: Entendimiento del arte. BdA. SB. 1959, 116-17, p. 218.
Garciasol, Ramón de: Origen, ser y existir de los españoles. BdA. SB. 1959, 118, p. 353.
Gil, Ildefonso Manuel: Juan Ramón Jiménez y Puerto Rico. BdA. SB. 1959, 114, p. 279.
Gil, Ildefonso Manuel: Goethe en las letras españolas. BdA. SN. 1959, 116-17, p. 207.
Gil, Ildefonso Manuel: El alma entregada. BdA. SN. 1959, 116-117, p. 209.
Gil, Ildefonso Manuel: Pedro Sa-

puto, natural de Almudévar, hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza. BdA. SB. 1959, 118, p. 361.

Gil, Ildefonso Manuel: Temas y problemas de literatura española. BdA. SB. 1959, 120, página 231.

Gil Novales, Alberto: Un bufón antisemita. BdA. SN. 1959, 112, página 78.

Gil Novales, Alberto: En la huguera. BdA. SN. 1959, 112, página 74.

Gil Novales, Alberto: Los complementarios y otras prosas póstumas. BdA. SB. 1959, 113, página 184.

Gil Novales, Alberto: Cuatro novelas del premio Losada. BdA. SB. 1959, 116-17, p. 223.

Gil Novales, Alberto: Cartas desde Alemania. BdA. SN. 1959, 120, p. 194.

Gil Novales, Alberto: Historia de la literatura infantil española. BdA. SB. 1959, 120, p. 235.

Giménez Caballero, Ernesto: Los Seminarios Sacerdotales en América. BdA. SB. 1959, 120, página 187.

Gómez Alfaro, Antonio: Presencia de América en la obra de don Luis Góngora y Argote. PdC. 1959, 114.

González Seara, Luis: Morella una lección de historia. BdA. SN. 1959, 112, p. 65.

H

Huerga, A., O. P.: Apología de las obras del maestro Fray Domingo de Valtanás. AyP. 1959, 120, p. 109.

I

Iglesias Marquet: Portada y dibujos del número. 1959, 115.

J

Janner, Hans: La lengua española en Alemania durante la época de Carlos V. AyP. 1959, 116-117, p. 127.

L

Lago Ribera, Antonio: Portada y dibujos del número. 1959, 118.

Laín Entralgo, Pedro: Modos de ser cristiano. AyP. 1959, 114, página 201.

Lizcano, Manuel: El humanismo ibérico. BdA. SN. 1959, 120, página 212.

M

Mariñas Otero, Luis: La pintura en Honduras. HalV. 1959, 119.

Martínez Cachero, José María: La versión azoriniana del mito de Don Juan. AyP. 1959, 120, página 173.

Mayer, Romila: Una taza de café. AyP. 1959, 114, p. 201.

Miguel y Alonso, Carlos: Las audiencias en los reinos y señoríos de las Indias. AyP. 1959, 116-17, p. 189.

Moreno, Salvador: La Santa Clara de Ester de Andreis. BdA SB. 1959, 113, p. 176.

Moreno, Salvador: Documentación de los Angeles Músicos en México. HalV. 1959, 115.

Moreno, Salvador: Haydn y España. BdA. SN. 1959. 120, página 199.

Muñoz Azpiri, J. L.: La Argentina y sus viajeros. Las "Ocas turísticas" y el "Itinerario argentino" de Martín del Río. BdA. SB. 1959, 120, p. 242.

Murciano, Antonio: Canción de la nieve cayendo. AyP. 1959, 120, p. 144.

Murciano, Carlos: El mar. AyP. 1959, 118, p. 308.

Murillo, Fernando: Sentire cum Ecclesia. BdA. SN. 1959, 120, página 209.

N

Nallin, Carlos O.: Algo sobre Cuyo y los cuyanos. PdC. 1959, 113.

Nieto, Gratiniano: Joyas virreinales. BdA. SB. 1959, 118, página 365.

P

Papini, Giovanni: Belleza de las cosas honestas. AyP. 1959, 114, p. 207.

Pasternak: BdA. SN. 1959, 118, página 337.

Pérez, Alfonso Emilio: Poemas AyP. 1959, 114, p. 210.

Poetas de El Salvador: Poesía

contemporánea salvadoreña. AyP. 1959, 116-17, p. 121.

Pompey, Francisco: Degás, Escultura. BdA. SB. 1959, 115, página 86.

Pompey, Francisco: Un nuevo libro sobre el Cenáculo de Milán. BdA. SB. 1959, 116-17, página 227.

Pompey, Francisco: Amadeo Modgliani. BdA. SB. 1959, 120, página 220.

Q

Quasimodo y seis nuevos poetas italianos. AyP. 1959, 120, página 166.

Quinto, José María de: Los clarines del miedo. BdA. SB. 1959, 113, p. 187.

Quinto, José María de: La increíble caminata. BdA. SB. 1959, 115, p. 93.

Quinto, José María de: El misterio de los Hititas. BdA. SB. 1959, 115, p. 92.

Quiñones, Fernando: La rata. AyP. 1959, 112, p. 23.

Quiñones, Fernando: Sobre un nuevo libro de poesía andaluza. BdA. SN. 1959, 112, p. 76.

Quiñones, Fernando: Un libro como la vida. BdA. SB. 1959, 113, p. 174.

Quiñones, Fernando: Roy Campbell en castellano. BdA. SN. 1959, 114, p. 264.

Quiñones, Fernando: Poesía de Galicia. BdA. SB. 1959, 114, página 281.

Quiñones, Fernando: "Las horas muertas". BdA. SB. 1959, 118, página 363.

Quiñones, Fernando: Palabras como el trigo. "Historia de una finca". BdA. SB. 1959, 119, página 91.

Quiñones, Fernando: La misa del gallo. AyP. 1959, 120, p. 145.

R

Rilke, Rainer María: Nacimiento de Cristo. AyP. 1959, 120, página 139.

Riopérez Milá, Santiago: El problema de la muerte en la obra de Azorín. AyP. 1959, 113, página 128.

Rodríguez Escorial, José L.: Los modestos forjadores de la independencia surafricana. HalV. 1959, 118.

Rodríguez Spiteri, Carlos: Los sollozos. AyP. 1959, 115, p. 39.

Rosales, Luis: La comedia de la personalidad (I). AyP. 1959, 118, p. 249.

Rosales, Luis: La comedia de la felicidad (II). AyP. 1959, 119, página 44.

Rosales, Luis: Navidad. AyP. 1959, 120, p. 140.

S

Sánchez Barbudo, A.: Notas para una fenomenología de las impresiones de viaje. AyP. 1959, 116-17, p. 105.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 112, p. 59.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 113, p. 164.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 114, p. 261.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 115, p. 75.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 116-17, p. 213.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 118, p. 343.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 119, p. 73.

Sánchez Camargo, Manuel: Indice de exposiciones. BdA. SN. 1959, 120, p. 205.

Santos Rivero, Fernando: Horas antes de mi muerte. AyP. 1959, 113, p. 140.

Santos Torroella, Rafael: Cerrada noche. AyP. 1959, 118, página 285.

Sopeña, Federico: Puccini en su primer centenario. AyP. 1959, 119, p. 13.

Soto Vergés, Rafael: La Agorera. AyP. 1959, 112, p. 44.

Soto Vergés, Rafael: Teoría de los juegos de Roger Caillois. BdA. SN. 1959, 112, p. 71.

Soveral, Carlos Eduardo de: Cualidad historiográfica de la literatura portuguesa. AyP. 1959, 116-17, p. 174.

Sueiro, Daniel: Dos cuentos. AyP. 1959, 119, p. 28.

T

Tijeras, Eduardo: El empleo del tiempo. BdA. SB. 1959, 113, página 171.
Tijeras, Eduardo: La edad prohibida. BdA. SN. 1959, 114, página 278.
Tijeras, Eduardo: Noticia sobre la colección "Leopoldo Alas". BdA. SN. 1959, 115, p. 68.
Tijeras, Eduardo: La tierra. BdA. SB. 1959, 116-17, p. 235.
Tijeras, Eduardo: Whright, Moore y los presocráticos. BdA. SB. 1959, 119, p. 84.
Trulock, Jorge C.: El tema de la mala vida en el teatro nacional. BdA. SN. 1959, 114, p. 267.
Tudela, Mariano: El aburrimiento. AyP. 1959, 115, p. 33.

V

Valdivieso, Antonio: Portada y dibujos del número. 1959, 120.
Villanueva, Héctor: Odas para tres ríos americanos. AyP. 1959, 113, p. 135.

X

XYZ.: Jacinto Grau. AyP. 1959, 112, p. 27.
XYZ.: Españoladas a granel. AyP. 1959, 112, p. 45.
XYZ.: Luis Alberto de Herrera. BdA. SN. 1959, 113, p. 168.
XYZ.: Notas de lector. BdA. 1959, 115, p. 65.

Z

Zúñiga, Antonio: De Don Porfirio a Plutarco. BdA. SB. 1959, 113, página 178.

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO